

A VERDADEIRA HISTÓRIA DO QUEEN

OS BASTIDORES E OS
SEGREDOS DE UMA DAS
MAIORES BANDAS DE
TODOS OS TEMPOS

MARK BLAKE



A VERDADEIRA HISTÓRIA DO QUEEN

MARK BLAKE

A VERDADEIRA HISTÓRIA DO
QUEEN

OS BASTIDORES E OS SEGREDOS DE UMA DAS
MAIORES BANDAS DE TODOS OS TEMPOS

 SEOMAN

Copyright © 2010 Mark Blake

Copyright da edição brasileira © 2015, Editora Pensamento-Cultrix Ltda.

Texto de acordo com as novas regras ortográficas da língua portuguesa.

1ª edição 2015.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida ou usada de qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico ou mecânico, inclusive fotocópias, gravações ou sistema de armazenamento em banco de dados, sem permissão por escrito, exceto nos casos de trechos curtos citados em resenhas críticas ou artigos de revistas.

A Editora Seoman não se responsabiliza por eventuais mudanças ocorridas nos endereços convencionais ou eletrônicos citados neste livro.

Coordenação editorial: Manoel Lauand

Capa e projeto gráfico: Gabriela Guenther

Editoração eletrônica: Estúdio Sambaqui

Foto da capa: © Rex Features, 1986, The Magic Tour

Conversão eBook: Ubook

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, SP, BRASIL)

Blake, Mark

A verdadeira história do Queen : os bastidores de uma das maiores bandas de todos os tempos / Mark Blake. -- 1. ed. -- São Paulo : Seoman, 2015.

Título original: Is this the real life? the untold story of Queen.

Bibliografia

ISBN 978-85-5503-022-2

1. Músicos de rock - Inglaterra - Biografia 2. Queen (Banda de rock) I. Título.

15-05981

CDD-782.42166092

Índices para catálogo sistemático:

1. Queen : Músicos de rock : Biografia e obra

1ª Edição digital: 2018

eISBN 978-85-5503-078-9

Seoman é um selo editorial da Pensamento-Cultrix
Direitos de tradução para o Brasil adquiridos com exclusividade pela
EDITORA PENSAMENTO-CULTRIX LTDA., que se reserva a
propriedade literária desta tradução.

R. Dr. Mário Vicente, 368 – 04270-000 – São Paulo, SP

Fone: (11) 2066-9000 – Fax: (11) 2066-9008

<http://www.editoraseoman.com.br>

E-mail: atendimento@editoraseoman.com.br

Foi feito o depósito legal.

ÍNDICE

UM Vocês, Gente Bonita!

DOIS Você Tem Experiência?

TRÊS Um Feliz Acidente

QUATRO Um Estranho Vibrato

CINCO Aqueles Canalhas Palermas

SEIS A Virilha de um Abutre

SETE “Boom-Boom Cha!”

OITO Quatro Galos de Briga, em Plena Luta

NOVE Grandes Próteses Cosméticas

DEZ Doces Sonhos

ONZE Uma Ferrari na Garagem

Agradecimentos

Bibliografia

UM

Vocês, Gente Bonita!

“Diga àquela bicha velha, que este será o maior acontecimento de todos os tempos.”

— Bob Geldof, tentando convencer o Queen a participar do *Live Aid*

“Alô, Mundo!”

— De uma faixa, exibida pelo público, durante o *Live Aid*, no Estádio de Wembley

“Eu tenho de conquistar as pessoas. Isto é parte do meu dever. Tem tudo a ver com o controle dos sentimentos.”

— Freddie Mercury, 1985

Era o dia 13 de julho de 1985. O que, para alguns astros do rock de certa safra, foi um dia difícil. Muitos dos que chegaram à maioria nos anos 1960 e 70 viviam de glórias passadas e da boa vontade de fãs incondicionais. O mundo ainda haveria de inventar o “astro do rock aposentado”, e a bravata juvenil de Pete Townshend, “Espero morrer antes de ficar velho” nunca pareceu tão oportuna.

Neste dia, concertos do *Live Aid* iriam reunir músicos de todas as idades. Na Filadélfia ou em Londres, a finalidade era a mesma: levantar fundos para aliviar o problema da fome na Etiópia. Houve mais de oitenta mil pessoas presentes ao Estádio de Wembley; e uma conexão via satélite transmitiu o evento para mais de 400 milhões ao redor do mundo, em mais de cinquenta países, que testemunharam a ação. Como resultado, 150 milhões de libras esterlinas foram arrecadadas e doadas aos povos famintos da África. E reputações foram construídas e destruídas.

Ao longo das horas, a plateia teve de tolerar um Bob Dylan sem ensaio prévio e um Led Zeppelin em final de carreira. Fora isso, ainda teve Mick

Jagger esfregando a própria bunda na do David Bowie. O *Live Aid* foi um momento único. Marcou as carreiras do U2 e da Madonna, mas foi incapaz de dar sobrevida às de Adam Ant [ex-Adam & The Ants], Howard Jones e Thompson Twins! Para os Dire Straits e Phil Collins, que nunca pararam de vender discos, foi um momento único, até hoje insuperável. Jamais haverá um concerto de rock como aquele.

Em meio a essa disparatada mistura, emerge um grupo que já contava catorze anos de estrada. Uma banda multimilionária (listada na edição de 1982 do *Livro Guinness de Recordes* como a mais bem paga de toda a Inglaterra), que havia feito uma lista de sucessos consecutivos, gravados em compactos e LPs, com um estilo musical absolutamente eclético, que abrangia o rock, o pop, o funk, o heavy metal, e até mesmo o gospel. Embora sua reputação como responsáveis por fantásticas apresentações ao vivo os precedesse, nem mesmo seus fãs mais leais poderiam prever o que aconteceria naquele dia.

Às 18h44, a presença do grupo foi saudada pela aparição dos famosos comediantes televisivos Mel Smith e Griff Rhys Jones. Smith surgiu no palco vestido como um sargento da polícia, enquanto Jones interpretava seu apatetado subordinado. A piada era simples: a “autoridade” contrapondo-se à “garotada”, atendendo às queixas costumeiras. “Houve reclamações sobre o barulho... Da parte de uma senhora, na Bélgica...” Simultaneamente, um ruído ensurdecedor ecoou, provocado pelos técnicos itinerantes, que faziam ajustes de última hora. Naquele instante, Smith retirou seu capacete de “tira” inglês, botou-o debaixo do braço, e fez uma saudação formal para “Sua Majestade, The Queen!”

Entrevistado, tempos depois, Bob Geldof, o organizador do *Live Aid*, tentou descrever a singularidade daqueles quatro indivíduos e sua união. Prestes a subirem ao palco do *Live Aid*, eles pareciam-se com “a banda de rock mais improvável que alguém pudesse imaginar”.

John Deacon (segundo Geldof, “o baixista reservado”) ocupou sua posição, no fundo do palco, próximo ao baterista. A despeito de sua condição de *pop star*, ele se parecia mais com o engenheiro eletrônico que almejava ser, caso não tivesse sido bem-sucedido em sua carreira de músico. Horas antes, naquele mesmo dia, quando os membros da banda foram convocados a conhecer os convidados reais, o Príncipe e a Princesa de Gales, milhares de fãs do Queen — assistindo ao evento pela TV — ficaram perplexos, ao

notarem que um insuspeito *roadie* havia assumido o lugar de John Deacon. “Eu era tímido demais; e temi fazer papel de bobo diante da Princesa Diana”, disse ele, mais tarde, admitindo o fato de haver enviado um *roadie* — chamado Spider [“Aranha”] — em seu lugar.

Brian May — com seu físico de louva-a-deus e sua cascata de cabelos negros cacheados (o “guitarrista *hippie*”, segundo Geldof) — parecia não haver mudado, desde a formação da banda. Na verdade, May ocultava seus modos de músico dedicado e estudioso por trás de seus maneirismos de *guitar hero*. Para um bacharel em Ciências e ex-professor, tocar guitarra era um negócio a ser levado a sério. Nos dias de início da carreira, May controlava a própria respiração, tal como fazem os jogadores de tênis, em busca de uma meta importante.

Enquanto isso, você se pergunta se Roger Taylor não se sente frustrado gastando seus dias de vida escondido atrás de um conjunto de pratos e tambores, chamado bateria. Devido aos cabelos loiros e suas belas e delicadas feições, certa vez ele deixou crescer a barba, para que não fosse confundido com uma garota. Sua paixão pelos carros esportivos e pelas modelos mais lindas fez de Taylor o mais óbvio *pop star*. Em anos recentes, as peles dos bumbos de suas baterias foram pintadas com retratos dele; visíveis até dos lugares mais remotos de qualquer plateia. Embora o Sr. Taylor, atualmente, quase nunca seja visto em público, sua música jamais deixou de ser ouvida. E seu distinto vocal de fundo sempre foi uma parte essencial da música do Queen.

O que quer que os companheiros de banda de Freddie Mercury tenham feito durante os vinte e dois minutos seguintes, nenhum deles conseguiu desviar muito a atenção que o mundo inteiro concentrava sobre “aquele extravagante vocalista”, segundo definiu-o Geldof. No início da carreira, Mercury era uma vedete do chamado *glam rock*; mas, naquele momento, esse papel fora abandonado. Seus cabelos estavam curtos e penteados para trás, com brilhantina; e os antigos figurinos acetinados de Zandra Rhodes cediam lugar a um colete de ginástica e calças *jeans* desbotadas e muito justas.

Quando o tema derivava para a sua orientação sexual, Freddie Mercury fez um jogo de gato e rato com a imprensa, por anos a fio. No entanto, sua imagem foi claramente inspirada no visual “Castro Clone”, muito popular entre diversas comunidades homossexuais norte-americanas. Entre os “toques finais”, incluíam-se um bracelete de couro, com pontas metálicas, atado em

torno de seu bíceps direito e um espesso bigode — a “marca registrada” de Freddie —, que encobria quase completamente seus avantajados dentes incisivos frontais. Ao surgir no palco, Mercury, com seu gestual exagerado, lembrava um bailarino correndo para apanhar um ônibus em movimento.

Em pleno século XXI, é difícil imaginar um figurão da indústria musical ou um jurado de *reality shows* televisivos “comprando a ideia” de um Freddie Mercury, aos 38 anos de idade, como um *pop star* de dimensões globais. Contudo, em muitos anos futuros, Mercury ainda manterá muito mais características em comum com os aspirantes a estrelas do que a História atualmente admite. Anos antes do *Live Aid*, quando ainda era um estudante de Belas Artes com aspirações musicais, o homem que recebera o nome de Farrokh Bulsara já dizia, a quem se dispusesse a ouvi-lo: “um dia, ainda serei um astro”. Pouca gente deu-lhe qualquer crédito.

Apesar de sua habitual autoconfiança inabalável, a banda estava agudamente consciente de que aquele não era o seu público. Nem tanto devido ao próprio desempenho, mas pelas apresentações risíveis de alguns de seus pares. O Queen havia terminado um período de quatro exaustivos dias de ensaios, cronometrando cada segundo dos cerca de vinte minutos que passaria sobre o palco, escolhendo criteriosamente cada canção a ser apresentada, para causar o máximo impacto. Após uma breve pausa, depois de uma canção, Freddie Mercury senta-se diante de um piano deixado no palco. A plateia entra em ebulição quando ele toca os acordes iniciais de “Bohemian Rhapsody” (que maneira melhor de começar?) e, cruzando as mãos com um floreio teatral, ataca as notas mais altas. Enquanto toca o trecho inicial, a plateia responde a ele, em uníssono. O senso melodramático da canção não é prejudicado pelo fato de o piano encontrar-se “adornado” por candelabros, copos plásticos com o logotipo da *Pepsi* e recipientes descartáveis e vazios de cerveja. Impávido e apropriando-se do momento, Freddie canta a canção como se estivesse enviando ao mundo uma mensagem de importância crucial. Naquele dia, o *Live Aid* pertenceu ao Queen.



Os demais integrantes da banda uniram-se a ele, com May dedilhando seu

barroco solo de guitarra. Então, sem aviso prévio, Mercury levanta-se com um salto e a execução de “Bohemian Rhapsody” é interrompida no momento exato de seu *crescendo*, antes que a banda tivesse sequer cumprimentado a plateia.

Peter Hince, o *roadie* de Freddie, entra em cena e passa às mãos do cantor seu objeto cenográfico mais característico: um pedaço de pedestal de microfone retirado de sua base. Mercury vai até a ribalta, socando o ar com a mão e erguendo a cabeça, arrogantemente. Atrás dele, Taylor faz rufar a bateria com a introdução de “Radio Ga Ga” — o sucesso do Queen que chegara ao segundo lugar das paradas, no ano anterior. Com seus sintetizadores e ritmos eletrônicos modernos, a canção era a própria antítese de “Bohemian Rhapsody”.

A letra é um comentário indignado acerca da programação radiofônica contemporânea, embalada por um refrão de fácil memorização e repetição. Mas foi o vídeo promocional da canção — contendo cenas do filme *Metrópolis*, uma obra de ficção científica do diretor alemão Fritz Lang, datada da década de 1920 — que realmente contribuiu para impulsionar a vendagem do disco. Hoje em dia, ao ouvir o refrão ser tocado pela primeira vez, todas as plateias imitam uma cena do filme, na qual milhares de mãos são erguidas acima das cabeças, batendo palmas simultaneamente. “Jamais vi uma coisa como essa, em toda a minha vida”, admitiu Brian May, tempos depois.

Daquele momento em diante, o grupo parecia haver se tornado invencível. Mercury incitava a plateia, flexionando suas cordas vocais com refrãos do tipo “pergunta e resposta”, antes de atacar “Hammer to Fall” — que embora tivesse alcançado um sucesso modesto, com seu estilo “heavy metal de histórias em quadrinhos”, ainda parece ter sido composto sob medida para plateias tal como aquela, que lotam estádios inteiros. Um Brian May visivelmente mais relaxado tocava os acordes introdutórios, enquanto Mercury provocava amistosamente o operador de câmera que trabalhava sobre o palco, fazendo gestos e caretas diretamente diante das lentes, antes de começar a saltitar em torno do guitarrista como se fosse um toureiro em uma arena. Então, quando May termina seu serviço, Mercury encara a plateia com um sorriso malicioso e começa a manusear a extremidade de seu microfone, apontando-o para sua virilha.

Menos como um sedutor astro do rock e mais como um colegial

provocador e malcomportado, o brilho no olhar de Freddie sugeria que ele não estava levando nada daquilo a sério — nem mesmo a si próprio. A nobreza da causa do *Live Aid* e a sincera disposição humanitária de vários astros da música popular ali presentes resultaram em muitos cenhos franzidos em sinal de desaprovação no palco de Wembley, naquela noite. Mas, aparentemente, isto não aconteceu na apresentação do Queen. “Eles tinham uma noção do *Live Aid* como uma *jukebox* global”, disse Geldof. “E de que Freddie poderia rebolar diante do mundo todo.”

Sobre o palco, o Queen teria experimentado o sabor da vitória; mas, por trás dos bastidores a história era diferente. Em novembro de 1984, eles haviam-se ausentado da gravação do compacto *Band Aid*, no qual alguns dos maiores e melhores (e mesmo outros não tão bons) astros da música popular colaboraram com um projeto caritativo que visava auxiliar a Etiópia. “Nós todos estávamos em diferentes lugares do mundo, então”, disse Mercury, mais tarde. Na verdade, tendo completado uma série de shows em Sun City, na África do Sul, de onde foram escorraçados, o Queen lambia as próprias feridas, antes de retomar uma turnê mundial.

A tensão entre os membros da banda havia, muitas vezes, conduzido ao trabalho criativo em estúdio; mas, em 1985, o Queen estava — nas palavras de Roger Taylor — “sentindo-se enfastiado”. A avaliação sincera do baterista de que a banda “já durava mais tempo do que alguns dos nossos casamentos” não excluía a possibilidade de que o “casamento” entre eles poderia haver esfriado. Os anos de excursões, fazendo música e adaptando-se aos egos, uns dos outros, agora cobravam seu preço.

O álbum mais recente do Queen, *The Works*, restaurara um pouco dos melhores momentos perdidos quando *Hot Space* fora lançado, em 1982, com suas faixas dançantes e uma flagrante ausência de guitarras — que provou ser uma experimentação levada até um tanto longe demais. A “estrela” do Queen entrara em declínio — especialmente nos Estados Unidos. Houve numerosos problemas: atritos com a gravadora norte-americana, veiculação insuficiente do trabalho pelas emissoras de rádio e TV, opiniões divergentes sobre a extravagância de Freddie, e o vídeo promocional do compacto “I Want to Break Free”, no qual os integrantes do Queen aparecem vestidos com roupas femininas (brincadeira adorada no Reino Unido, mas algo execrável nos Estados Unidos).

May, Taylor e Mercury já haviam, todos, gravado álbuns individuais,

tendo sido o de Freddie lançado apenas dois meses antes do *Live Aid*. Contudo, nenhum deles havia sido, ainda, bem-sucedido na consolidação de uma reputação como artista solo, distanciando-se daquilo que Brian May chamou de “a maternidade”. Os planos para depois do *Live Aid* previam que o Queen “entrasse em recesso”, não voltando a excursionar ao menos pelos cinco anos seguintes — se voltasse a fazê-lo, algum dia.

Tempos depois, Harvey Goldsmith, o promotor do *Live Aid*, aplaudiria a atitude da banda por não exigir uma colocação mais prestigiosa no elenco do espetáculo. Porém, isto também era parte do plano. Anos antes, enquanto ainda esperava que o Queen emplacasse um grande sucesso, Brian May assistiu David Bowie revelar seu *alter ego* — Ziggy Stardust — nos palcos, e teve uma crise de ciúme ao imaginar quando chegaria a vez de o Queen deixar a sua marca na História. Mais tarde, o Queen compartilharia o mesmo empresário com Elton John, e teria de brigar para obter alguma atenção. Naquela noite, as apresentações de Bowie e de Elton John sucederiam à do Queen — o que concedia à banda a oportunidade perfeita para superar a ambos, com sua atuação no palco. Além disso, a entrada do Queen ainda no início da noite garantiria a exibição de sua apresentação também na TV norte-americana.

Após o final da execução de “Hammer to Fall”, Mercury fez sua primeira pausa para recobrar o fôlego. Atirando uma guitarra sobre os ombros, ele dirigiu-se à plateia: “Esta canção... Ah... É dedicada a vocês, gente bonita, que compareceu aqui, esta noite”, disse ele. “Ah... Isto inclui todos vocês. Obrigado por terem vindo e feito desta uma grande ocasião.”

O “clima” musical muda, novamente. Após terem tocado o que Brian May chamava de “mock opera” [“imitação de ópera”; um trocadilho com a expressão “rock opera”], música pop com sintetizadores e heavy metal, chegava a vez do pseudo-rockabilly do Queen, o sucesso “Crazy Little Thing Called Love”, de 1979 — que Freddie Mercury afirmava ter composto enquanto “sentava-se” no banheiro. Na última parte da canção, Freddie já havia deixado de tocar a guitarra, mantendo-a dependurada às suas costas, e trotado até a beira do palco para provocar a multidão, como se não pudesse aguentar deixar a plateia “sozinha”, sequer por alguns segundos.

Ao aproximar-se o final da apresentação, Roger Taylor ataca a bateria produzindo os primeiros compassos do ritmo da conhecidíssima “We Will Rock You”, enquanto toda a plateia supera a voz de Mercury durante o

primeiro refrão. Uma hora e meia antes da apresentação do Queen, o U2 havia feito uma exibição arrebatadora; mas agora, um típico fã do U2 pareceria estar fora de lugar em meio à plateia. O distorcido solo de guitarra de May apressou a conclusão de “We Will Rock You”, antes que Mercury retornasse ao piano.

“We Are the Champions” é a canção do Queen que sempre funcionou bem para agitar até mesmo os mais ferrenhos detratores da banda. Em 1977, a desbragada expressão de sentimentos da canção — somos os maiores e melhores, e danem-se os perdedores — estava em desacordo com o clima predominante do período. Naquele tempo, esperava-se que uma geração de jovens bandas punk, que cantava sobre problemas da vida real, viesse a “destronar” bandas como o Queen ou similares. Mas o público do Queen — em meio ao qual há muita gente que jamais admitiu ser fã, até muito recentemente — não podia dar menos importância a isso. “We Are the Champions” é o equivalente musical de um *blockbuster* de Hollywood: uma obra de *nonsense* escapista, tal como o último filme do *Exterminador do Futuro* ou da série *Top Gun: Ases Indomáveis*. Não poderia haver outra maneira de encerrar o show.

As apresentações de Bowie, Elton John e Paul McCartney seguiram-se à do Queen, sem causar grande comoção. Em apenas vinte minutos, a consumada banda de rock de arena percorreria todo o espectro musical: desde a ópera rock ao pop eletrônico, do heavy metal ao rockabilly e às baladas poderosas. Cada canção em seu nicho; cada uma delas, instantaneamente reconhecível e memoravelmente contagiante. Aquela foi uma apresentação inesquecível, que produziria um duradouro impacto sobre a própria banda. “O *Live Aid* foi uma vacina para nós”, disse Roger Taylor. Todos os planos de recesso e recuperação foram abandonados. O “casamento roqueiro” — ao que tudo indicava — seguia adiante, e muito bem. Porém, tal como Freddie Mercury admitiu, então, “quando você experimenta o sucesso tão lindamente quanto eu pude fazê-lo, você não quer deixá-lo acabar tão depressa.”

DOIS

Você Tem Experiência?

“Freddie Mercury foi, em muitos sentidos, uma criação dele mesmo. Ele fez-se a si próprio.”

— Roger Taylor

“Jamais, nem em meus sonhos mais delirantes, eu teria imaginado que alguém como Brian May pudesse tornar-se um roqueiro.”

— Freddie Mercury

“Roger Taylor é o Peter Pan do rock.”

— Brian May

Era o dia de Natal de 1964, e, na Escola Politécnica de Isleworth — a menos de dez quilômetros das barulhentas instalações do Aeroporto de Heathrow —, a classe de arte dramática encenava sua apresentação de conclusão de grau. A produção era um drama social de Arnold Wesker, intitulada *The Kitchen* [“A Cozinha”], que tratava de um desventurado caso de amor entre um jovem cozinheiro e uma garçonele casada.

O papel do porteiro — Dimitri; um cipriota frustrado por seu emprego medíocre — era interpretado por um jovem de dezoito anos de idade, estudante do curso de Belas Artes da instituição, chamado Farrokh Bulsara, mas conhecido por todos como “Fred”. Ansioso por enturmar-se e para participar de quaisquer atividades sociais da faculdade, Bulsara tornara-se muito popular entre seus colegas e imediatamente reconhecível por sua “marca registrada”: um blazer escuro, marrom-avermelhado, ligeiramente menor do que o tamanho adequado, que ele trouxera consigo de sua antiga residência, na ilha de Zanzibar. Em *The Kitchen*, Fred Bulsara trocara o blazer por uma jaqueta branca de porteiro de restaurante; e, como objeto cenográfico, ele empunhava uma vassoura.

Dez anos depois, a manchete da primeira página da edição de 28 de dezembro de 1974 da *Melody Maker* dizia: “A MENSAGEM DE NATAL DO QUEEN”. Sob o texto, uma foto do vocalista principal do Queen, Freddie Mercury, aparentando grande distinção, aparecia envergando um colete de pele, ladeado pelas típicas quinquilharias decorativas da ocasião e oferecendo um brinde com uma taça de champanhe. De um lado de sua cabeça há um balão de fala de histórias em quadrinhos, dentro do qual se lê a palavra “Saúde!” O Queen havia terminado aquele ano no auge. Após o álbum *Sheer Heart Attack* que alcançara o segundo lugar nas paradas de sucesso, os ingressos para a apresentação final de sua turnê mais recente — em um teatro com 6.000 lugares, em Barcelona — esgotaram-se em 24 horas.

No interior da publicação há uma entrevista com o Queen; mas para um ex-estudante da Politécnica de Isleworth havia algo estranhamente familiar quanto às fotos de Freddie Mercury. O fotógrafo conseguira capturar o hábito de Freddie de morder e chupar seu lábio inferior, como forma de ocultar seus dentes frontais superiores. Apesar dos cabelos e das roupas de astro do rock, aquilo foi uma revelação incontestável. “Foi quando eu tive um ‘clique’ e reconheci Fred Bulsara”, recorda-se seu antigo colega de faculdade. “Aquele tique nervoso era uma de suas ‘marcas registradas’, até mais característica do que seu blazer marrom.”

Fora apenas alguns meses antes de Freddie estreiar nos palcos britânicos com *The Kitchen* que sua família chegara à Inglaterra, pela primeira vez. Farrokh Bulsara nascera no dia 5 de setembro de 1946, em Zanzibar City, em Unguja, a maior das duas ilhas que compõem o território de Zanzibar. Um protetorado do Império Britânico desde o final do século XIX, o Zanzibar foi, durante certo período, o epicentro do tráfico de escravos africanos; desde então, sua principal atividade econômica passou a ser a produção e exportação de especiarias.

O pai de Freddie, Bomi, trabalhou como tesoureiro da Suprema Corte, para o governo britânico. Sua esposa, Jer, reuniu-se a ele em Zanzibar vinda de Gujarat, no oeste da Índia. Ambos eram indianos parsis, seguidores do Zoroastrismo, uma das religiões mais antigas do mundo. Muitos parsis fugiram para o subcontinente indiano, séculos antes, para escapar às perseguições de que eram vítimas em sua terra natal, a Pérsia. Uma florescente comunidade parsi crescera em Zanzibar. O nascimento de Bulsara coincidiu com o dia do Ano Novo parsi; e ele recebeu o nome de Farrokh por

ser este muito apreciado em meio a uma comunidade religiosa. Ainda quando garoto, o futuro Freddie Mercury foi iniciado na fé através da tradicional cerimônia Naojote, que envolve a recitação de preces antiquíssimas e um banho ritualístico.

Como familiares de um funcionário civil de carreira, os Bulsara gozavam de um padrão de vida confortável no antigo distrito de Stone Town [“Cidade de Pedra”], em Zanzibar City. Eles mantinham empregados domésticos, entre os quais se incluía uma *ayah* (“babá”) para seu jovem filho e sua filha, ainda bebê, Kashmira, nascida em 1952. “Para os padrões de Zanzibar, eles eram considerados cidadãos de classe média alta”, recorda-se um amigo da família. “Era comum que pessoas daquela faixa de renda contratassem serviços domésticos. Eles não eram exatamente ricos, mas enquanto Bomi recebesse o salário de funcionário civil, trabalhando para o governo colonial, significava que eles poderiam manter um Austin Mini como o carro da família.”

O próprio Freddie diria que tivera uma criação “protegida”, recordando-se da esplendorosa *villa* de seu tio, em Dar es Salaam, na vizinha Tanganica [atualmente, a cidade chama-se Dar Assalaam; e o país, Tanzânia]: “Eu era despertado pelos criados e, tomando um copo de suco de laranja, saía do meu quarto diretamente para a praia.” Na verdade, o tio paterno de Freddie, Manchershaw Bulsara, trabalhava para a Companhia Elétrica e Telegráfica de Zanzibar, também localizada no distrito de Stone Town. Entrevistado em 1974, Mercury continuaria a acalantar a ideia de que tivera uma infância privilegiada, criando a “cortina de fumaça” que ele tanto gostava de empregar quando perguntado sobre sua vida pessoal: “Eu não era tão abastado quanto as pessoas poderiam pensar. Mas suponho que eu aparente ser rico; e eu adoro isso.”

Aos cinco anos de idade, Freddie começou a frequentar a escola missionária local, onde demorou a demonstrar seus interesses e talentos musicais, cantando para seus familiares e convidados em eventos sociais. No início de 1955, sua vida passaria pela primeira perturbação. Acreditando que a educação no Zanzibar fosse muito limitada, os Bulsara matricularam seu filho de oito anos de idade em um internato na Índia. “Eu era uma criança precoce”, disse Mercury. “Meus pais acharam que o internato seria melhor para mim.”

Tempos depois, quando indagado por um entrevistador por que ele se mostrava “tão sensível e reservado acerca de suas origens persas e quanto aos

laços familiares que mantêm na Índia”, Mercury disparou: “Ora, seu intrometido! Não me pergunte sobre isso. Oh, isso é tão mundano!” Assim, durante toda a sua vida, informações mais específicas sobre sua infância e criação permaneceram vagas e obscuras. Mas, contrariando afirmações antigas, os Bulsara não se mudaram para a Índia com toda a família. Em vez disso, apenas Freddie — sozinho — fez a viagem até Bombaim (atual Mumbai), onde viviam suas tias maternas e paternas.

Tendo chegado à Índia, Freddie viajou de trem por 270 quilômetros, rumo norte, até sua nova escola, na província de Mahārāshtra. Segundo os registros existentes, Bulsara iniciou sua nova vida na Escola Para Meninos Saint Peter, em Panchgani, em 1955. A Saint Peter, uma escola particular, fora fundada em 1902 e seguia obedecendo às mesmas estritas regras disciplinares de sempre, sob o lema da escola “Ut Prosim” (“Devo Progredir”), gozando de uma excelente reputação acadêmica, orgulhando-se de educar seus alunos sob os mesmos padrões das universidades inglesas. Embora recebesse estudantes de todas as denominações religiosas — incluindo parsis — a Saint Peter era, essencialmente, uma escola de orientação anglicana, além de conservar muitos dos traços característicos da educação pública inglesa. Os garotos reuniam-se em grupos — chamados de “casas” — que ocupavam diferentes dormitórios. Freddie tornou-se membro da “Casa Ashlin”, uma das quatro casas da escola. Em uma carta datada de 1958, Bulsara escreveu: “Meu amigos da Casa Ashlin são como a minha segunda família.” Aquele era um arranjo feliz, tendo em vista a distância física em que ele vivia de seus verdadeiros familiares.

Outro aluno da escola, de uma turma um ano anterior à de Freddie, lembra-se dele como “um garoto envergonhado e tímido, que tinha de usar um aparelho muito doloroso em seus dentes” e que, às vezes, era vítima de comentários cruéis de seus colegas. “Naturalmente, eu sentia muito ter sido enviado para longe de meus pais e da minha irmã. Havia sentimentos de solidão... Sentimentos de rejeição... Mas, você tem de fazer o que mandam que você faça”, disse Mercury, tempos depois. “Assim, a coisa mais sensata a fazer é aproveitar ao máximo a oportunidade. Uma coisa que o internato me ensinou foi a defender-me, por mim mesmo.”

Na Saint Peter, Fred tornou-se amigo de Subash Shah, o único outro aluno da escola proveniente de Zanzibar. “Nós éramos nascidos no mesmo dia, do mesmo ano; meus pais conheciam os pais dele, mas nós jamais havíamos nos

encontrado em Stone Town”, disse Shah. Durante uma das férias escolares, os dois fizeram juntos a longa viagem de volta para casa. “Por duas vezes, nós viajamos juntos naquele navio, que fazia paradas nas Ilhas Seychelles, em Mombaça e em Zanzibar, antes de seguir direto para a África do Sul.” Para fazer passar o tempo, os dois rapazes jogavam intermináveis partidas de tênis de mesa — jogo no qual Freddie tornou-se um especialista. “Durante uma das viagens, o capitão do navio percebeu que havia alguns poucos de nós, pertencentes à mesma escola, que viajavamos juntos”, disse Shah. Foi então que o futuro Freddie Mercury experimentou os primeiros favores da fama. “Dentre nós, a maioria viajava na terceira classe; mas o capitão abriu uma exceção e permitiu que nos juntássemos aos passageiros da segunda e da primeira classe — o que significava que teríamos acesso a certos privilégios e a jogos muito melhores.”

Durante outros períodos de férias escolares, quando não podia tomar o navio, Freddie permanecia na Saint Peter ou ficava em companhia de sua avó materna, na casa de sua tia, em Bombaim, ou hospedado em casas de amigos da escola. Foi sua tia, Sheroo, quem notou que ele estava se tornando um bom artista, e comprou-lhe um jogo de tubos de tinta a óleo. Ela também percebeu seu crescente interesse pela música, e sugeriu aos seus pais que o inscrevessem para tomar algumas lições de piano, na escola. Com o encorajamento de seus professores, Freddie passou a estudar com um idoso pianista irlandês, que, segundo outro ex-estudante, “absolutamente o adorava”.

Ao longo dos primeiros anos na escola, Freddie tornou-se amigo chegado de outros quatro alunos, membros da “Casa Ashlin”: Bruce Murray, Farang Irani, Derrick Branche e Victory Rana. “Nós costumávamos ouvir a parada de sucessos no rádio”, recorda-se Bruce Murray. “Havia um programa, patrocinado por uma companhia fabricante de creme dental. Nós ouvíamos as canções e, então, Freddie sentava-se ao piano e as reproduzia perfeitamente, nota por nota, após havê-las ouvido uma única vez. Suas paixões eram Little Richard, Fats Domino, Cliff Richard...”, acrescenta Subash Shah. “Seus conhecimentos de hindi eram limitados, mas ele também ouvia a algumas canções indianas e, de algum modo, apreendia e reproduzia seus ritmos no piano. Quando desejava, ele conseguia ser incrivelmente concentrado.” Freddie juntou-se à maioria de seus colegas no coral da escola — o que lhe deu a oportunidade rara de conviver com as alunas da escola feminina

afiliada à Saint Peter. “Quer fosse hindu, muçulmano ou cristão... Se soubesse cantar, você entrava para o coral”, diz Murray.

Embora fosse um rapaz tímido, o talento natural do futuro Freddie Mercury para a arte dramática revelou-se na escola Saint Peter — em mais de uma maneira. Ele interpretou um médico na produção escolar da farsa do século XIX *A Cure for the Fidgets* [“Uma Cura para a Impaciência”], de Thomas John Williams; e, durante uma das encenações, foi acidentalmente ferido nas costas, à altura dos rins, pela espada empunhada por outro ator. Ultrajado, ele esbofeteou o rosto de seu companheiro de cena e, ostensivamente, abandonou o palco. “Ele tinha esse lado um tanto frenético”, recorda-se Derrick Branche, que apreciava o modo de ser do adolescente Fred, a quem comparava a Jerry Lewis, o amalucado parceiro de Dean Martin em várias comédias cinematográficas. “Ele era todo mãos e pernas, abanando para todos os lados.”

Em Panchgani, os garotos viviam cercados pela música clássica e indiana; mas a música pop ocidental era a “trilha sonora” de sua preferência. Tal como esclarece Bruce Murray, “todos nós queríamos ser Elvis.” Convivendo ao longo de três anos na escola, Freddie, Bruce, Farang, Derrick e Victory formaram sua própria banda. Esta dominaria a sala de aula de Artes, que ficava próxima ao novo dormitório de sua “casa”, ao ponto de levar o professor de Artes às raias da loucura, com seus primitivos e dissonantes acordes de instrumentos de corda e violentos golpes na bateria. Murray era o vocalista, Branche tocava a guitarra, e Rana assumiu a bateria; enquanto Farang Irani copiava os populares grupos ingleses de *skiffle* da época, tocando um “contrabaixo” artesanal, confeccionado com uma caixa de chá vazia, uma vara de madeira e um pedaço de arame. Freddie tocava o piano que pertencia à escola.

Em um ambiente ávido por bandas “de verdade”, The Hectics [algo como “Os Frenéticos”, ou “Os Agitados”] tornou-se a atração principal de todas as atividades escolares, tocando para plateias mistas, que incluíam um grande contingente de garotas vivamente entusiasmadas, provenientes da vizinha escola exclusiva para meninas. “Elas aproximavam-se da beira do palco e berravam histericamente”, recorda-se Derrick Branche, “tal como as garotas da época começavam a fazer, pelo mundo afora, diante de seus ídolos do momento.” Apesar disso, Freddie contentava-se em deixar que Bruce Murray arrebatasse para si as luzes da ribalta. “Freddie não lembrava, nem de longe,

um *frontman* natural”, disse Branche. “Ele mostrava-se bastante feliz por ficar em segundo plano, no fundo do palco.”

“Eu era o vocalista porque era o cara mais bonito da banda”, diz Murray, rindo-se. “Nós tocávamos ‘Yakety Yak’, dos Coasters, um bocado de Elvis, Dion e uma ou outra coisa de Ricky Nelson. Fred fazia alguns vocais de fundo, mas seu negócio era mesmo o piano. Ele já tinha aqueles seus maneirismos peculiares ao movimentar-se pelo palco, dos quais alguns traços ele conservou e puderam ser vistos nas apresentações do Queen. Nós jamais tocamos fora dos limites da escola — exceto uma vez, quando eu estava visitando minha tia, em Bombaim, e encontrei Fred na rua. Ele veio à nossa casa e tocou piano, enquanto eu cantava. Por muitos anos, minha tia insistiu em perguntar-me por ‘aquele rapaz dentuço, que tocava piano’.”

Uma fotografia de uma apresentação sobre um palco escolar dos Hectics mostra uma típica banda colegial do início dos anos 1960. Conforme o padrão da época, todos vestem camisas brancas, gravatas pretas, calças vincadas e têm os cabelos uniformemente penteados para trás, com brilhantina. Eles posam muito conscienciosos de si mesmos, com seus instrumentos; e Farang Irani finge preparar-se para saltar do alto de sua amarfanhada caixa de chá, sobre a qual o nome da banda fora canhestramente pintado. Bulsara parece-se ainda menos com um futuro astro pop do que seus companheiros — um colegial desajeitado, cujo sorriso forçado exhibe seus protuberantes dentes incisivos superiores frontais, cuja existência devia-se à presença de quatro dentes adicionais no fundo de sua boca.

Bruce Murray insiste em afirmar que ninguém chamava Fred de “dentuço” em sua presença (“se alguém fizesse isso, teria de brigar com todos nós, também”). Outras pessoas, porém, sustentam que ele era amplamente conhecido por seu apelido — que, tal como lembra Subash Shah, era “Dentinho”. Do mesmo modo, enquanto Bruce Murray diz que Freddie sempre foi conhecido por seu nome “inglês”, Subash Shah lembra-se de ser ele conhecido e chamado somente por seu nome “de nascença”, Farrokh, enquanto viveu em Panchgani.

Aos doze anos de idade, Freddie ganhou um prêmio de “Total Excelência do Ginásio”, pela combinação de suas conquistas acadêmicas e esportivas. Com o passar dos anos, ele tornou-se um jogador muito hábil de críquete (ainda que, anos depois, tenha afirmado execrar esse jogo), de hóquei de quadra e um boxeador peso-galo. Aliás, foi sobre um ringue de boxe que seus

amigos puderam testemunhar — de maneira evidente — a força do caráter e a concentração de seu colega de classe. “Eu nunca lutei com ele, pois me incluía em uma categoria de peso diferente”, recorda-se Shah. “Mas os que foram seus oponentes podiam apenas tentar vencer por nocaute técnico. Por causa dos dentes dele, quando era atingida sua boca sangrava muito; então, para defender-se, ele realmente ‘partia para cima’ de seus adversários.”

Bruce Murray testemunhou um embate particularmente cruento. “A boca de Freddie sangrava muito; todo o seu rosto estava ensanguentado. Eu era o seu auxiliar técnico: o cara que ficava segurando as toalhas para ele, num canto do ringue. Eu dizia a ele: ‘Freddie, desista! Você vai acabar se machucando pra valer!’ Mas ele não se detinha. Ele tinha aquele brilho metálico nos olhos, como se não estivesse olhando para você, mas através de você. Eu o revi, tempos depois, quando nos encontramos na Inglaterra, e ele ainda mantinha aquela atitude de ‘Dane-se! Vou levar isto até o fim!’...”

Em seu último ano na Saint Peter, porém, suas notas vinham declinando. Talvez devido às distrações proporcionadas pela música e pela arte, ele tenha-se tornado um estudante mediano. A “piada oficial” entre seus colegas, nas festas, dizia que ele conseguira “uma série de níveis ‘O’ [de “ordinary”; ou seja, mediano] — inclusive em Literatura Inglesa, Artes e História.” Na verdade, ele fora reprovado em todas essas disciplinas, em Panchgani. Outra possibilidade é que os hormônios adolescentes tenham sido os verdadeiros culpados por sua “distração”. Embora tivesse amigas do sexo feminino — provenientes da escola vizinha —, Freddie jamais esteve romanticamente envolvido com nenhuma delas. Uma ex-aluna, Gita Bharucha (que, mais tarde, adotaria o sobrenome Choksi), supostamente teria sido o objeto de sua primeira paixão colegial. “Se ele realmente gostava de mim, jamais me disse isso”, afirmou Gita, ao ser entrevistada no ano 2000. “Mas a vida era muito simples e descomplicada naquela época: se um garoto gostasse de uma garota, o garoto andaria de mãos dadas com a garota.”

O que era chocante para a época, no entanto — segundo se lembram alguns professores —, foi o hábito adquirido por Freddie de usar a expressão “querido” quando se dirigia a seus colegas do sexo masculino; coisa que dava a ele aquele ar “um tanto rarefeito”, graças ao qual ele tornou-se famoso, no Queen. De acordo com algumas pessoas, ele era alvo de provocações devido ao seu comportamento afeminado; porém, com mais frequência, isso era simplesmente ignorado, porque, tal como explicou um de seus amigos, “esse

era apenas o jeito do Freddie”. Enquanto alguns de seus contemporâneos da Saint Peter sustentam que ele era obviamente gay, outros afirmam o contrário. “Jamais percebi qualquer sinal de sua homossexualidade”, insiste Bruce Murray. Contudo, Derrick Branche tem um ponto de vista diferente: “A Saint Peter não era diferente de qualquer outra escola que funcionasse em regime de internato”, diz ele. “Os alunos dessas instituições — incluindo Freddie — passam por seus próprios longos momentos de confusão, quando a puberdade os domina e seus corpos começam a enviar sinais conflitantes às suas mentes.”

Vários rumores conflitantes sobre o período escolar de Freddie Mercury vieram à tona, particularmente nos anos seguintes à sua morte. Uma história afirma que ele teria mantido um relacionamento com um aluno mais velho, estudante da mesma escola; outra, diz que ele teria tido um envolvimento romântico com um rapaz em Bombaim. Entrevistado pelo jornal *Hindustan Times*, em 2008, um ex-professor de Panchgani afirmou que um dos relacionamentos homossexuais de Freddie Mercury fora revelado, com consequências drásticas. “Seu pai teria sido informado a respeito, e, tenho certeza, ficara muito desapontado. A família tinha padrões muito estritos, mantidos há muitas gerações; e os zoroastristas proíbem terminantemente o homossexualismo.” O máximo que Mercury chegou a revelar, além disso, foi o que ele disse em uma entrevista para a revista *New Musical Express*, em 1974: “Tudo o que dizem sobre elas [as escolas que funcionam como internatos] é verdadeiro. [...] Houve um bedel estranho que me perseguia, mas isso não me incomodava. Eu tinha uma queda pelo bedel, e teria feito qualquer coisa por ele.” Quando perguntado se ele havia sido “o garoto bonito com quem todo mundo queria transar”, Mercury respondeu: “Por mais estranho que pareça, eu era, sim... Eu era considerado como a ‘arquibicha’.” Quando indagado, na gíria dos anos 1970, se ele já havia “dado”, Freddie respondeu: “Vamos dizer desta maneira: houve um tempo em que eu era jovem e ingênuo. Isso é algo pelo qual os colegiais passam, e eu recebi a minha quota de ‘trotes’ colegiais; mas não vou desenvolver esse tema além daqui.”

Em 1962, Freddie deixou a Saint Peter e retornou à casa de sua família, em Zanzibar. Uma de suas últimas fotografias tiradas ainda na escola mostra um ostentoso adolescente de dezesseis anos, reclinado sobre um banco na parte externa de um dos dormitórios. Freddie usa um enorme par de óculos escuros

e tem uma mecha de cabelos caprichosamente penteada sobre a testa. Uma mensagem de despedida manuscrita no anuário escolar [*yearbook*] de um amigo daquela turma diz: “Pinturas modernas são como as mulheres: você pode não aproveitá-las se tentar entendê-las. Do seu amigo de sempre, F. Bulsara.”

Em 1979, sua mãe, Jer, doou fotografias e objetos pessoais do filho para a Saint Peter; mas isto seria o mais próximo que Freddie Mercury chegaria de revisitar sua velha escola. Nos anos seguintes à sua morte, em 1991, a Saint Peter abriu suas portas às equipes de televisão e aos repórteres da imprensa escrita, ávidos por descobrir alguma coisa sobre a infância de Mercury. A maior parte das instalações da escola permanecia tal como sempre fora: as dependências em que os Hectics tocaram mantinham quase a mesma aparência dos anos 1950; e o piano tocado por Freddie ainda existia, tendo permanecido intacto até ser quase totalmente destruído em um incêndio, em 2002.

De seus companheiros músicos que participaram do grupo The Hectics, Farang Irani abriu um restaurante em Mumbai, onde ainda compartilha histórias com os clientes que param para almoçar, contando como havia sido a *Freddie Mercury Indian School Experience*. Derrick Branche e Bruce Murray se mudaram para a Inglaterra. Branche tornou-se ator e participou de incontáveis programas televisivos ao longo dos anos 1970 e 80, além de integrar o elenco do filme — indicado ao *Oscar* — *My Beautiful Laundrette* [“Minha Adorável Lavanderia”, no Brasil], de Stephen Frears, em 1985; enquanto Murray tornou-se um empresário do ramo musical. Victory Rana, o baterista de The Hectics, tempos depois, graduou-se pela Escola de Guerra do Exército dos Estados Unidos e tornou-se Inspetor-Geral do Exército Nepalês, antes de ser indicado por Kofi Annan como Comandante das Forças de Paz das Nações Unidas no Chipre, em 1999. Branche e Murray voltariam a surgir na história da vida de Freddie Mercury, mais tarde. Porém, tal como se recorda um de seus contemporâneos: “Acho que Freddie esforçou-se para esquecer a Índia e passar ao próximo estágio de sua vida.”

Esse “próximo estágio” imediato consistiu em viver um ano com sua família e concluir sua educação em Stone Town. Ali, ele encontrou-se novamente com Subash Shah, cujos pais decidiram retirá-lo de Panchgani após ele haver sido reprovado em um dos exames finais. “Freddie entrou na minha sala de aula e eu fiquei chocado, pois acreditava que ele já estivesse

cruzando o Oceano Índico, viajando de volta a Panchgani. Porém, ele jamais me contou por que seus pais o trouxeram de volta da Índia; e eu nunca perguntei.”

Não haveria nenhum “Hectics II” em Zanzibar. Em vez disso, Freddie colecionava quaisquer fragmentos de informação sobre cultura pop que encontrasse nas revistas inglesas, que chegavam semanas — ou mesmo meses — depois de sua publicação. Pelo seu aniversário, ele ganhou um gravador de fitas, no qual ele registrava as transmissões de música pop dos programas britânicos, que chegavam ao ar tarde da noite. Na escola, Freddie, Subash e os outros alunos do sexo masculino sentavam-se — em fileiras estritamente reservadas a eles — atrás das estudantes do sexo feminino. “Todas as garotas afro-árabes usavam o tradicional lenço chamado *bui-bui*, que hes cobria as cabeças”, diz Shah. “Certa vez, todos nós da classe fomos à praia. À época, a dança da moda — uma verdadeira ‘febre’, na ilha — era o twist. Aquela foi a primeira vez que as pudemos ver sem seus *bui-buis*. Lá estavam elas, requebrando seus traseiros — com Freddie em meio a elas, fazendo o mesmo.”

Então, o domínio de Cliff Richard, Fats Domino e Little Richard — que haviam “acendido a chama” dos Hectics mal havia um ano — estava para ser usurpado. Pelo final de 1963, os Beatles já haviam chegado e estavam muito ocupados em revolucionar a música popular, com os Rolling Stones seguindo-os de perto. Em Zanzibar, as coisas também estavam a ponto de mudar drasticamente, graças a uma sublevação política que mudaria, para sempre, a vida da família Bulsara.

No início dos anos 1960, a dominação colonial britânica sobre a ilha estava enfraquecendo. Após a eleição, em dezembro de 1963, os britânicos passaram o poder que ainda detinham sobre o Zanzibar — dominado pelos árabes — às mãos do Partido da Coalizão Popular Pemba. A oposição, constituída principalmente pelos africanos do Partido Afro-Shirazi, sustentava que a eleição fora fraudada. Para manter a ordem, o novo governo banuiu alguns partidos oposicionistas menores e expulsou policiais africanos da ilha, debilitando as dissidências. Em 12 de janeiro de 1964, várias centenas de opositores do partido vencedor — entre os quais se incluíam muitos dos policiais expulsos — tomaram as ruas, em meio a violentos protestos. Sob o comando do “Marechal de Campo” John Okello e uma junta composta por cerca de quarenta líderes rebeldes “linha-dura”, eles tomaram o controle de

edifícios governamentais em Zanzibar City — e, em seguida, o controle de toda a ilha, dentro de um prazo de nove horas.

“Após a revolução, as coisas ficaram malucas”, recorda-se Shah. “Contudo, nós mantínhamos uma rotina, na qual eu passava pela casa de Freddie por volta das cinco e meia da tarde, para tomarmos chá; e, então, saíamos para dar uma volta pela cidade — antes assegurando-nos de que estaríamos de volta, em casa, às sete e meia. Houve tantas mortes na ilha que, certa vez, perguntei a ele: ‘Dentinho, quanto tempo você acha que vai viver?’ Ele respondeu-me: ‘Por algum motivo, o número 45 me vem à mente.’ Então, foi a vez dele me perguntar quanto tempo eu achava que viveria; e eu respondi: ‘47’. Aquela não fora uma pergunta elaborada; foi apenas algo que me ocorrera, em vista do contexto em que vivíamos.” Em 1996, Subash Shah descobriria que seu amigo Freddie Bulsara havia, mesmo, falecido quando contava apenas quarenta e cinco anos de idade. “Era o meu quinquagésimo aniversário, e meu pai encontrara um recorte de jornal sobre Freddie Mercury, que havia morrido cinco anos antes”, diz ele. “Eu era um ouvinte de jazz e não sabia nada sobre o Queen. Meu pai lera o artigo e dera-se conta de que aquele cantor era o mesmo Farrokh Bulsara que conhecêramos, ainda criança.”

Em junho, Shah e sua família se mudaram para Ohio, nos Estados Unidos, onde uma bolsa de estudos fora oferecida a Subash na Kent State University. Shah recorda-se de Bulsara haver partido antes dessa data, em março. Uma vez que Bomi possuísse um passaporte britânico, acredita-se que a família tenha partido, levando consigo tantos pertences quanto foi possível acondicionar em duas malas de viagem, e voado para a Inglaterra. Os Bulsara instalaram-se em Feltham, Hounslow, uma anônima povoação suburbana, distante apenas cerca de cinco quilômetros do aeroporto em que desembarcaram. Na descrição seca do também residente Brian May, Feltham era “um lugar onde nada jamais acontecera”. Após uma estadia inicial em casa de parentes, os Bulsara adquiriram um sobrado vitoriano, a casa de número 22 da Avenida Gladstone. Bomi encontrou trabalho como contador em uma companhia local de fornecimento de refeições, e Jer aceitou um emprego de auxiliar em uma loja.

Aqueles seriam tempos difíceis para a família, que vivia em condições modestas, em um país estranho e frio, no qual eles eram, agora, imigrantes. Contudo, segundo seus familiares, Freddie adorava estar na Inglaterra.

Durante aqueles difíceis meses iniciais, foi ele quem se manteve otimista, encorajando seus pais e convencendo-os de que haviam feito a coisa certa. Tal como a Índia, Zanzibar agora não era mais do que uma lembrança. Freddie jamais retornaria para lá. Tempos depois, quando amigos tentavam persuadi-lo a dar-lhes mais informações, Mercury se recordaria de sua terra natal sem demonstrar afeição. “Eu perguntava a ele ‘Que tal era Zanzibar? Deve ter sido um lugar excitante’”, disse um antigo confidente; “e ele respondeu: ‘Um lugar sujo. Um lugar asqueroso, querido’.”

Agora, Freddie precisava decidir o que faria de sua vida. “Ele sabia que gostaríamos que ele se tornasse um advogado ou um contador, porque essas eram as profissões da maioria de seus primos”, disse Jer Bulsara. “Mas eu não sou assim tão esperto, Mamãe. Não sou inteligente o bastante.” Subash Shah insiste em afirmar que Freddie não completou sua educação em Zanzibar devido à revolução. Na Inglaterra, Bulsara parecia muito ansioso para frequentar a faculdade de Belas Artes — em parte porque muitos astros do pop britânico haviam feito a mesma coisa. Contudo, sua falta de qualificações se revelou um problema. Em setembro de 1964, o jovem Freddie, contando dezoito anos de idade, iniciou um curso de fundamentos artísticos na Escola Politécnica de Isleworth. Se obtivesse sucesso, isto lhe renderia o nível “A” [de “advanced”; ou seja, “avançado”], de que ele necessitava para ser aceito na Ealing Technical College and School of Art, escola em que se formou Pete Townshend, guitarrista da banda The Who.

Segundo um dos amigos de Mercury, “Freddie gostaria que sua vida tivesse se iniciado aos vinte e um anos de idade, em Feltham.” Esta opinião é corroborada pelo fato de ele jamais ter feito qualquer referência ao período que passou na Politécnica de Isleworth em nenhuma entrevista que concedeu. Porém, este recolhimento ao curso preparatório perfez um período crucial de dois anos em sua vida adulta. A 35 minutos de ônibus da casa de sua família, a Politécnica, no fim, serviu para colocá-lo em contato direto com a música, os filmes, a atuação dramática e a moda sobre os quais ele apenas pudera ler, enquanto vivia a milhares de quilômetros de distância. Havia outros oito estudantes na classe de fundamentos artísticos de Freddie, entre os quais se incluíam Adrian Morrish, Brian Fanning e Patrick Connolly. “Todos nos encontramos na admissão e fomos colocados na mesma classe”, recorda-se Adrian Morrish. “Freddie, Brian Fanning e eu logo nos tornamos amigos muito chegados. A primeira impressão que tive de Fred foi a de um rapaz

encantadoramente tímido, mas, ao mesmo tempo, muito envolvente.”

A princípio, Freddie destacava-se de seus colegas estudantes devido às suas roupas e seus cabelos. “Ele vestia-se com calças justas, que não eram suficientemente compridas, e uns paletós de ‘meia-idade’, fora de moda e um tanto pequenos para seu tamanho”, relembra-se Adrian. “Suponho que ele tenha trazido aquelas roupas consigo de Zanzibar ou da Índia. Ele parecia muito desajeitado, mas desejava ardentemente se enturmar.”

“Ele pareceu-me muito solitário, de início”, comenta Patrick Connolly. “Mas eu gostei dele porque era um sujeito sensível e atencioso, que não pretendia se passar pelo cara mais popular da turma, tal como faziam alguns outros. Podia-se notar que ele tinha um bom nível cultural, e buscava ali apenas uma forma de desenvolver-se.” Contudo, o que ficou mais evidente para seus colegas de curso foi a habilidade musical do novo amigo. “Durante os intervalos das aulas, nós nos esgueirávamos para o salão de reuniões”, lembra-se Geoff Latter, outro ex-estudante de Isleworth, “onde Fred costumava tocar o piano que havia ali. Ele nunca se sentava ao piano, preferindo sempre tocar em pé. Ele sabia tocar nossas músicas populares favoritas, de ouvido. Eu gostava de *surf music*; especialmente dos Beach Boys. Então, ele tocava ‘I Get Around’ para mim. Ele podia tocar muito bem, bastando ter ouvido qualquer canção uma única vez.”

“Ele ouvia uma canção popular no rádio, pela manhã, antes de ir para a escola, e ao chegar lá, podia reproduzi-la ao piano”, acrescenta Patrick Connolly. “Então, ele dizia como se para si mesmo ‘nós podemos fazer isto assim ou podemos fazer de outro modo’ e começava a improvisar sobre a harmonia da música, tentando fazer com que soasse melhor.”

Curiosamente, a questão da mudança de seu nome ressurgiu. Brian Fanning afirma que o nome “Fred” (em vez de Freddie) foi dado a ele em Isleworth. “Seu verdadeiro nome era Farrokh, mas ele achava que um nome anglicizado o ajudaria em sua integração. Lembro-me de que aquela parecia ser uma questão importante para ele; então nós o ‘batizamos’ coletivamente como ‘Fred’.”

A frequência às aulas na Politécnica era entremeada por excursões ao café e ao *pub* locais (“Fred e eu fazíamos críticas musicais aos sucessos mais recentemente adicionados às *jukeboxes*; coisas tais como ‘My Girl’, de Otis Redding”, recorda-se Fanning). Porém, no caso de Adrian Morrish as aulas eram simplesmente ignoradas, às vezes. “Houve uma ocasião em que eu

fiquei tão envolvido pelos encantos de uma jovem que decidi me ausentar completamente das aulas de Estudos Sociais. Então, Freddie adentrou a sala comunitária dos estudantes e, ajudado por outros dois sujeitos, todos me carregaram — fisicamente — para a sala de aula. Freddie estava sempre dizendo para que eu cuidasse dos meus estudos. Sua frase favorita era uma exclamação exasperada, pronunciada com um tom vagamente afeminado: ‘*Oh, Adrian!*’ ”

À época do Natal de 1964, Freddie havia-se juntado ao coral jovem da Politécnica (Brian Fanning chegou a possuir uma fita com a gravação de uma apresentação do coral, que, infelizmente, foi perdida) e interpretara o papel de Dimitri, em *The Kitchen*. “Ele estava muito nervoso e inseguro, mas, ao mesmo tempo, podia-se notar que ele adorava aquilo”, diz Morrish. “Ele gostava da atenção que recebia e gostava de estar no palco, onde se sentia cheio de si. Aquela foi a primeira indicação que tivemos de que ele poderia ser, também, um exibicionista.”

Alan Hill atuou ao lado de Freddie em *The Kitchen*; e, tempos depois, em outra produção universitária intitulada *Spectrum* — “uma revista teatral”, segundo relembra Hill. “Tratava-se de um espetáculo composto por várias cenas independentes. Em uma delas, nós aparecíamos remando um barco, rio abaixo; em outra, fazíamos uma pantomima declarando amor imorredouro por uma mulher.”

Morrish e Connolly costumavam visitar a residência dos Bulsara, na Avenida Gladstone. “Nós nos sentávamos na sala de visitas, ouvíamos discos e conversávamos sobre as coisas que os adolescentes conversam”, diz Morrish. “Lembro-me de Freddie mostrar-me a coleção de selos de seu pai, na qual havia alguns selos com erros de impressão que os tornavam valiosos. Anos depois, creio que essa coleção tenha sido arrematada em um leilão, como se tivesse pertencido a Freddie; mas lembro-me dela como pertencente ao seu pai.”

Fred também revelou a Patrick Connolly certas particularidades de seu passado. “Ele contou-me sobre o luxo de que sua família desfrutava, em Zanzibar; sobre a casa em que viviam e sobre o piano branco-marfim que havia lá. Creio que houvesse ocasiões em que ele sentia saudades da vida que tivera.” Contudo, havia um lado obscuro nessas memórias. “Após a revolução, Fred contou-me que seu pai sofrera ameaças: se não deixasse o país, os rebeldes lhe cortariam a cabeça.”

Incansável, Freddie mostrava-se ávido por socializar-se fora do ambiente da faculdade (“bailes, clubes, festas: ele frequentava tantos quanto possível”, recorda-se Alan Hill), embora isto significasse, às vezes, incorrer no descontentamento de seus pais. Sua irmã, Kashmira Cooke, recordava-se, tempos depois, de que seu irmão e sua mãe “brigavam constantemente por causa disso, mas ele determinara-se a fazer o que bem quisesse. Em casa, sempre havia muito bater de portas.”

“Um amigo meu lembra-se de havermos passado com seu carro pela casa de Freddie, para o apanharmos e irmos a um show”, diz Morrish. “Seus pais não gostavam nem um pouco dessa ideia, por isso vimos Freddie fugir correndo de sua casa.”

Para financiar sua vida social, Freddie encontrou um trabalho de meio-expediente através de Alan Hill. “Eu costumava fazer ilustrações para a revista do Clube Nacional de Moços”, diz ele. “Freddie desejava ganhar algum dinheiro; então, graças aos meus contatos, arranjei-lhe um emprego como desenhista de *layouts*.” Contudo, Patrick Connolly mostra-se menos seguro quanto à aptidão de Freddie para o trabalho. “Para ser franco, Fred não era um bom desenhista. Na verdade, ele mal tinha noções de desenho. O negócio é que na Politécnica de Isleworth você não precisava ser muito bom: só era preciso demonstrar algum interesse pelo assunto. O desenho artístico nunca foi o ‘barato’ dele: o que Fred gostava, mesmo, era de música, de cantar e de estar no palco.”

Ao longo de 1964 e 1965, o palco do The Crown — um clube localizado em Twickenham, dedicado à música folk — recebeu diversas apresentações de nomes tais como Bert Jansch, John Renbourn e Duster Bennett. O Eel Pie Island Hotel que fora famoso por abrigar apresentações de jazz e *big-bands*, agora recepcionava bandas iniciantes, como os Rolling Stones, os Yardbirds, The Tridents (que contava com um jovem guitarrista chamado Jeff Beck), Howlin’ Wolf e a Butterfield Blues Band. O que uma vez fora um edifício imponente e muito ornamentado, agora decaía para além de qualquer possibilidade de restauração (George Melly certa vez comparou-o a “algo saído de um romance de Tennessee Williams”), situava-se em uma ilha, em meio a um braço do rio Tâmesa, em Twickenham, sendo unicamente acessível através de uma ponte para uso exclusivo de pedestres. O hotel ficava a uma curta distância de Isleworth, e tornou-se um refúgio ocasional para Freddie e seus amigos, nas noites de domingo.

“Fred juntou-se a nós no Eel Pie, algumas vezes”, disse Brian Fanning. “Nós íamos ver Rod Stewart, Long John Baldry e o sapateador e ‘banda de um homem só’ Jesse Fuller. Mas, em todas as ocasiões, Fred ia embora cedo e sóbrio... Ou, ao menos, comparativamente sóbrio.” Certa noite, também no Eel Pie, encontrava-se um amigo, não estudante do curso preparatório, Ray Pearl. “Fred deixou o Eel Pie ainda bem cedo, pois desejava praticar ao piano”, recorda-se Pearl. “Em minha memória ele era um sujeito calado e reservado — além de ser, culturalmente, muito diferente de seus colegas de escola.” Um diário mantido por Pearl em 1965 proporciona uma breve visão de alguns aspectos da vida social de Freddie Bulsara, àquela época: “Ah, são somente coisas do tipo ‘Fui à National Gallery com Bri, Ade, Fred e outros, e vimos uma grande exposição’; ou ‘Assisti a *The Knack* [filme do diretor inglês Richard Lester, de 1965, chamado *A Bossa da Conquista*, no Brasil], em Hounslow, em companhia de Ade, Shelagh [outro estudante de Isleworth] e Fred. Rimos e nos divertimos muito!’ ”

Embora ele ainda fosse suficientemente obediente para apaziguar os ânimos de sua mãe, voltando cedo para casa para praticar sua música, ao beber em *pubs*, assistir às apresentações de conjuntos musicais e frequentar festas estudantis, Freddie estava se tornando — nas palavras de Brian Fanning — “uma curiosa espécie de esponja, absorvendo todas as influências.” “Fred jamais estava no centro das coisas, em termos de desejar atrair atenção para si mesmo”, elabora Fanning. “Mas ele tentava apanhar o máximo que conseguisse da nova cultura da qual ele desejava tão ardentemente se tornar um participante.” Freddie também desejava muito poder ver da Inglaterra algo além do que lhe era possível a partir de seu modesto cantinho suburbano na zona oeste de Londres. No fim de semana da Páscoa de 1965, Fanning, Morrish e Pearl planejaram levá-lo em sua companhia em uma viagem de carona até John O’Groats. Porém, quer tenha sido devido a uma intervenção de seus pais ou a um problema de saúde verdadeiro, Freddie disse aos seus amigos que estava gripado e jamais fez aquela viagem.

Dois meses depois, Brian Fanning levou uma câmera cinematográfica de 8 mm para a escola. Ao longo de dois dias, ele produziu cerca de três minutos de filmagens não sonoras de Freddie, Adrian e outros estudantes “fazendo maluquices” pelas dependências da Politécnica. Uma vez que os filmes de celuloide fossem muito caros, Brian economizava seu dinheiro filmando

apenas sequências em um único plano de cada vez. Freddie aparece em três ou quatro sequências, ainda vestindo seu “paletó de meia-idade”, conforme descrito por Adrian Morrish, mas ostentando um topete consideravelmente mais comprido, penteado para frente, para imitar uma franja ao estilo dos Beatles. Em uma das cenas, ele estica seu lábio superior sobre seus dentes, para ocultá-los; em outra, ele estende seus braços em um gesto quase idêntico ao que ele fazia no palco, com o Queen. Mas, se havia algo com que Fred não se parecia era com um astro pop — ou, tal como diz Ray Pearl: “*De onde surgiu aquela borboleta extrovertida?*”

Nem Adrian Morrish, nem Brian Fanning se lembram de Freddie ter tido namoradas, enquanto estudavam na Politécnica. “Mas tampouco me lembro de ele dar qualquer impressão de ser gay”, insiste Brian. “Havia uma aceitação muito menor desse tipo de coisa, naqueles dias.” Contudo as memórias de Alan Hill diferem, quanto a esse aspecto: “Fred tinha um grande interesse pelo sexo oposto”, diz ele. “Quando eu saía com uma garota, ele costumava convidá-la para que saísse com ele, depois.”

Em 1966, durante seu período final na Politécnica, Freddie já havia trocado suas roupas antiquadas por outras, mais condizentes com a moda. Ele também havia perdido um pouco do desajeitamento que demonstrara quando se matriculou. “Ele mudara seu visual, no período final em Isleworth”, recorda-se Hill. “A moda, naquela época, era usar jaquetas Levi’s. Eu tinha uma jaqueta Levi’s branca, e ele sempre me pedia que a emprestasse a ele. Acho que ele usou aquela jaqueta mais vezes do que eu mesmo. Antes que saíssemos, ele costumava passar um longo tempo ajeitando suas roupas e seus cabelos diante de um espelho. Nós sempre dizíamos a ele: ‘Vamos lá! Você já está bonito, Fred, está com ótima aparência. Agora, vamos!’”

Fred também estava demonstrando um grande interesse em voltar a fazer música. Ele e outro estudante, o pretenso escultor Paul Martin, lembrado por Patrick Connolly como um “exímio guitarrista”, tinham começado a encontrar-se regularmente na casa da Avenida Gladstone, e, segundo recorda-se Connolly, tentado compor algumas canções juntos.

“Nós três nos sentávamos ao redor de seu piano e cantávamos”, diz Patrick. “Uma de nossas canções favoritas era — acredite se quiser — ‘Puff, the Magic Dragon’ [sucesso de 1963, gravado pelo trio folk Peter, Paul & Mary]. Paul sabia tocar e eu não sabia cantar, mas o entusiasmo de Fred nos reunia. Ele chegou mesmo a encorajar-me: ‘Veja só, Patrick! Você está

cantando! Você pode fazer isso!” Anos mais tarde, Jer Bulsara contaria que costumava encontrar ideias para canções anotadas em pedaços de papel que Fred guardava debaixo de seu travesseiro, antes de sair para a escola, pela manhã. (“Ele dizia: ‘Não os jogue fora, Mamãe. Eles são muito importantes’.”)

Ainda em 1966, a união estudantil estava marcando apresentações com algumas bandas para que tocassem em bailes na Politécnica. Naquele ano, a Mike Cotton Sound e a Graham Bond Organisation tocaram nas dependências da escola. Com a colaboração de Patrick Connolly e Paul Martin, Freddie decidiu testar alguns músicos para formar sua própria banda. “Eu desenhei um cartaz e espalhamos cópias por todas as faculdades e escolas da área, além de vários outros lugares”, revela Connolly. “Eu estava mais interessado pelo marketing do que pela música, e obtivemos uma resposta impressionante. Relembrando, aquilo foi mesmo um estouro, para uma época em que não existiam telefones celulares ou a internet.” Patrick recorda-se que cerca de quarenta aspirantes a músicos apareceram para ser entrevistados por Freddie, em uma sala da Politécnica. “Havia um guitarrista fantástico, de quem me lembro de Fred haver gostado. Sim, é claro; anos depois, eu sempre imaginei se aquele garoto não seria o próprio Brian May...” Infelizmente, quaisquer informações adicionais sobre as entrevistas e os testes musicais em Isleworth desapareceram da memória dos envolvidos. O “exímio guitarrista” Paul Martin jamais ressurgiria nas histórias das vidas de Freddie e seus colegas de classe; e Patrick Connolly não consegue se lembrar da formação de nenhuma banda como resultado dos testes.

Freddie formou-se pela Politécnica de Isleworth com seu precioso nível “A”, necessário para que pudesse ser admitido pela faculdade de Belas Artes. Mas esta não foi uma conquista fácil: sua pintura de uma cena da Crucificação, que constituía o trabalho de conclusão do curso, foi realizada “com uma pequena ajuda de seu amigo”. “Eu terminei pintando algumas das figuras para ele”, admite Patrick Connolly. “Talvez eu não devesse ter revelado isso.”

À época da Páscoa de 1966, “You Don’t Have to Say You Love Me”, de Dusty Springfield estava “bombando” nas *jukeboxes* dos *pubs* em que “Fred, Ade e Bri” costumavam tecer suas críticas musicais à hora do almoço. Três meses depois, o vocalista de blues inglês John Mayall lançaria seu álbum *Bluesbreakers*, que revelava o prodigioso talento do guitarrista Eric Clapton.

No dia 10 de dezembro de 1966, Freddie e seus amigos compareceram ao Baile Universitário de Natal da Politécnica de Isleworth. A banda contratada para tocar no evento era a nova criação de Eric Clapton, chamada Cream. Eles receberam 600 libras e tiveram de ser arrastados para fora de um *pub* onde entraram para beber, durante o intervalo, para que tocassem a segunda metade do *setlist* e completassem a apresentação.

Antes que ambos deixassem a Politécnica para frequentar a faculdade de Belas Artes, Freddie e Alan Hill acompanharam duas garotas a uma festa da escola. Uma vez lá, embalado pela música alta e pelo álcool, Freddie teve suas atenções crescentemente atraídas por outra garota presente à festa. Sua acompanhante original para aquela noite não se mostrou nada satisfeita com a situação, e esfriou o ardor de Freddie — além de arruinar completamente seu penteado cuidadosamente arranjado, esvaziando uma caneca de cerveja sobre sua cabeça. A “borboleta extrovertida” começava a sair de seu casulo.

No dia 16 de dezembro, outra influência iria abater-se sobre a vida de Freddie Bulsara, na forma do guitarrista norte-americano negro Jimi Hendrix, que fez sua estreia na televisão britânica no programa — muito popular entre a juventude — *Ready, Steady, Go*. Ele ofereceria à Inglaterra suburbana sua primeira visão da musicalidade de uma força da natureza. Apenas três dias após ter chegado à capital inglesa, Hendrix — então, um completo desconhecido — faria uma avassaladora *jam session* com a banda da casa no clube Speakeasy. Ali, ele tocaria sua versão do sucesso pop “Wild Thing”, da banda The Troggs, e um *cover* do tradicional folk rock “Hey Joe”, dilacerando ambas as canções com selvagens solos de guitarra e recebendo uma ululante aprovação da plateia.

Em poucas semanas, rumores sobre a reveladora apresentação de Hendrix já se haviam espalhado entre os músicos da capital britânica. Em Londres, Hendrix recrutou um baterista e um baixista locais para formar a banda The Jimi Hendrix Experience. Jeff Beck, Jimmy Page, Paul McCartney e John Lennon passaram a estar entre os músicos que, naquele verão, se acotovelavam em clubes noturnos de Londres — tais como o Blaises e o Bag o’ Nails — para ver Jimi Hendrix fazer, segundo uma testemunha ocular desses eventos, “todo mundo ficar de queixo caído”. Em outubro, Hendrix juntou-se ao Cream sobre o palco da London’s Regent Street Polytechnic. Pouco antes, naquele mesmo ano, as palavras “*Clapton is God*” [“Clapton é Deus”] haviam sido pichadas sobre um muro próximo de uma estação

ferroviária da zona norte de Londres. Naquela noite, porém, segundo as palavras do próprio Clapton, “Hendrix me deu uma surra”.

A atração de Freddie por Jimi Hendrix foi instantânea: sua maneira de tocar, suas roupas, seus cabelos, suas cores, sua música... Tudo em Jimi Hendrix era fascinante. “Ele realmente tinha tudo o que um astro do rock ’n’ roll deve ter: estilo, presença...”, diria Mercury, mais tarde. “Bastava que ele subisse ao palco para incendiar o lugar todo. Ele era a encarnação de tudo o que eu queria ser.”



A casa de Brian May não é a mais ostentosa da estradinha rural em que se localiza. A pitoresca e sinuosa trilha vai até a frente de casa de seu vizinho mais próximo: um xeique árabe, cuja propriedade é flanqueada por muros e portões com avisos de “entrada proibida” e câmeras de vigilância de última geração. O retiro rural de May — uma construção do século XIX — fica no mesmo vilarejo de Wyndlesham, em Surrey, que Sarah Ferguson, a Duquesa de York, chama de “lar”; embora seja muito menos imponente. Contudo, tal como diz, frequentemente, o próprio guitarrista, “eu não sou muito bom em ser um astro do rock.”

Em junho de 1998, May tinha um álbum solo para promover, mas submetia-se pacientemente às várias e habituais rodadas de perguntas sobre o Queen e — principalmente — seu falecido vocalista, Freddie Mercury. Hoje em dia, ele admite que — sim! — ainda sonha com Freddie, e é capaz de apontar com precisão o assento de número nove no ônibus para Londres que o cantor ocupava em suas viagens regulares, vinte e cinco anos antes.

Dentro da casa, a primeira coisa que se pode notar é a profusão de guitarras e amplificadores espalhados por toda a espaçosa sala de estar — além da ausência do que os decoradores chamam, indulgentemente, de “um toque feminino”. May revela que sua companheira, a atriz Anita Dobson, está ausente “fazendo uma peça de teatro”, e que ela raramente visita esta casa. Em um aposento adjacente, utilizado como oficina, sua guitarra artesanal — a preciosa “Red Special” — está sendo parcialmente desmontada e remontada, sobre uma bancada de trabalho; um processo que, quando testemunhado,

poderia fazer com que o guitarrista se sentisse um tanto vulnerável. May ainda usa *jeans* justos, camisas chamativamente coloridas e, é claro, o mesmo corte de cabelo — coisas que compuseram seu “uniforme”, imediatamente reconhecível. Outras coisas também permaneceram imutáveis. Quando dá o primeiro passo para dentro da sala, a “abertura” executada por Brian é reclamar de um resfriado (“Sinto-me um pouco gripado”). Trata-se de uma desculpa que ele já usou várias vezes, antes de iniciar uma entrevista.

Mas ele é um modelo de polidez e boas maneiras, e não exibe trejeitos e gracejos como, supostamente, Freddie Mercury seria propenso a fazer em situação semelhante. May é uma dessas pessoas que se preocupam com as coisas da vida. O fato de ter sido o guitarrista principal de uma das mais bem-sucedidas bandas de rock de todos os tempos pode haver-lhe trazido reconhecimento, dinheiro, a adoração dos fãs e o respeito de seus colegas músicos; mas ele não é o tipo de pessoa que se “deita sobre a fama” e regozija-se com isso tudo. Nesta etapa de sua carreira, a ideia de fazer o Queen voltar à estrada com outro vocalista parece-lhe inconcebível. E, sem o Queen, Brian May, às vezes, parece sentir-se meio perdido. “Eu gostaria de ser visto como algo vivo e relevante”, diz ele, com uma expressão vagamente desapontada. “Não como um fóssil.”

Em dezembro de 1966, enquanto Freddie Bulsara ainda estava longe de viver qualquer sonho musical, May — na época um estudante de Física de dezenove anos de idade e guitarrista nas horas vagas — já havia chegado um pouco mais perto disso. Embora vivessem apenas a alguns minutos de distância um do outro, em Feltham, ambos jamais haviam se conhecido pessoalmente. Pouco tempo depois, quando Freddie falava em “varrer o país” para ver Hendrix tocar, descortina-se a possibilidade de que ele e o futuro guitarrista do Queen tenham estado em meio à mesma plateia que assistiu à apresentação de Hendrix no Saville Theatre, em Londres, no dia 29 de janeiro de 1967.

Para May, ter visto Hendrix foi um momento crucial. “Eu já tocava e já havia participado de alguns grupos. Então, surge aquele cara, que estava tão adiante de todos nós que chegava a ser assustador”, recordava-se ele, em 1991. “Ele trilhava a mesma estrada que nós, mas estava tão à frente que quase escapava ao alcance da nossa visão. Eu achava que era bastante bom, até ter visto Hendrix tocar.” No final de 1967, seus companheiros de banda à época o apelidaram de “Brimi” [combinação de Brian com Jimi], tamanha era

a sua devoção pelo guitarrista.

A paixão de May e Bulsara por Hendrix foi o primeiro passo na direção do cruzamento de seus caminhos. Contudo, a criação que May tivera, no mesmo enclave da zona oeste de Londres, não poderia ter sido mais diferente do que a do vocalista.

Quase um ano mais jovem do que seu futuro cintilante parceiro, Brian Harold May nascera no dia 19 de julho de 1947, na maternidade Gloucester House Nursing Home, em Sevenoaks, Kent. Ele foi o único filho de seus pais, Harold e Ruth. Seu pai era um engenheiro eletrônico e projetista-sênior do Ministério da Aviação, que trabalhava na criação do mecanismo de pouso por instrumentos para aviões da Concorde. Antes disso, Harold servira como operador de rádio, durante a Segunda Guerra Mundial.

O lar da família May, situado numa pequena viela sem saída, à altura do número 6 da Walsham Road, distava apenas algumas poucas centenas de metros da casa dos Bulsara, na Avenida Gladstone. Aos cinco anos de idade, Brian começou a frequentar a escola primária Hanworth Road; um ano depois, ele daria seus primeiros passos no aprendizado musical, quando seu pai, um fã do artista George Formby — muito popular durante os tempos da Guerra — começou a ensinar-lhe alguns poucos acordes no instrumento que era a “marca registrada” de Formby, o ukelele (uma espécie de bandolim havaiano). Logo se seguiram as aulas de piano — que May sempre afirmou tolerar, mais do que apreciar.

Em seu sétimo aniversário, ao despertar, Brian encontrou “uma guitarra espanhola [instrumento semelhante ao violão], dependurada aos pés da minha cama”. Suas mãos ainda eram muito pequenas para tocar adequadamente o instrumento; então, Harold esculpiu o braço, tornando-o um pouco mais fino. Papai May era conhecido por sua habilidade manual e engenhosidade; e, como o dinheiro era escasso, explica Brian, “meu pai fazia tudo. Ele era um funcionário público civil, de nível técnico. Por isso, consertava qualquer tipo de equipamento, para todo mundo. Tudo o que possuíamos em nossa casa havia sido, em grande parte, feito por ele: o rádio, o aparelho de TV, o toca-discos...”

Certa tarde, Harold chegou em casa com um disco de Lonnie Donegan. Foi o sucesso de Donegan, “Rock Island Line” — gravado em 1955 — que deflagrou a onda do *skiffle*, em meados dos anos 1950, com músicos locais tocando uma mescla de música folk norte-americana, blues e pop, quase

sempre utilizando instrumentos confeccionados artesanalmente. A milhares de quilômetros de distância dali, o *skiffle* também levou o companheiro de banda estudantil de Freddie Mercury a confeccionar seu próprio contrabaixo usando uma caixa de chá.

Brian fora arrebatado. “Havia alguma coisa na sonoridade daquelas guitarras e nos vocais, e aquela espécie de sentimento de blues”, explicou ele. “Eu costumava enfiar-me debaixo das cobertas, na minha cama, com meu pequeno radinho de cristal, ouvindo à Rádio Luxemburgo; e todas aquelas coisas me pareciam muito excitantes, perigosas e proibidas. Na primeira vez em que ouvi Buddy Holly, senti calafrios subindo pela minha espinha.” A partir dali, foi um pequeno salto para conhecer The Everly Brothers, Brenda Lee, Little Richard e sua primeira “paixonite”, Connie Francis.

Como filho único, Brian dispunha do tempo e do espaço necessários para cultivar seus interesses. Ele guardava seus discos organizando-os por ordem alfabética, e os mantinha em perfeito estado de conservação. Colecionador ardoroso, ele juntava rótulos de queijos, caixas de fósforos, brinquedos Dan Dare e revistas em quadrinhos da editora Eagle (anos depois, um empresário da gravadora EMI lembrava-se de ter visto Brian formando uma coleção de caixas de fósforos com logotipos dos hotéis em que o Queen se hospedava, durante as turnês). A descoberta de um livro sobre astronomia, de autoria do cientista e apresentador de TV Patrick Moore, tornou May “um apaixonado, para sempre”. Combinando dois de seus passatempos favoritos, Brian escreveu um monólogo sobre o movimento das estrelas, que lia em voz alta para sua família com o acompanhamento musical de “Saturno, o Portador da Velhice”, parte da suíte “Os Planetas”, de Gustav Holst. Pouco tempo depois, ele acrescentaria uma câmera fotográfica e um telescópio (feitos em casa, naturalmente) à sua coleção de brinquedos.

A música, contudo, ainda era um simples *hobby*, que jamais se interpunha no curso de seus deveres escolares. Na Hanworth Road, Brian aplicava-se incansavelmente aos estudos. “Eu era um verdadeiro ‘CDF’”, admitiu ele. “Eu era extremamente dedicado e prezava muito as minhas conquistas.”

Em 1958, sua dedicação foi recompensada, quando ele foi aprovado em seu exame final do ensino fundamental e recebeu uma bolsa de estudos para cursar a Hampton Grammar. A escola celebrou seu 450º aniversário em 2006 e, até hoje, exhibe o nome de Brian May em uma lista de ex-alunos ilustres. Trata-se de uma lista curiosa, que inclui os nomes de vários conselheiros

reais, juízes, atletas olímpicos e — estranhamente — o nome de William Page, o famoso bandoleiro errante, que aterrorizava os viajantes das estradas no século XVIII.

Durante seu primeiro ano na Hampton Grammar, outro estudante da escola, Dave Dilloway, ouviu Brian tocar sua guitarra espanhola. “Lembro-me de estar caminhando por um dos corredores da ala superior e ouvir aquele cara tocando uma guitarra acústica e cantando aquela música do Tommy Steele, ‘Singing the Blues’ [que fez sucesso na interpretação de Steele, em 1957, tanto quanto fizera na voz de Guy Mitchell, em 1956]. Ele tocava e cantava bem, mas não dei maior atenção a isso.”

Um ano depois, Dilloway e May terminariam por encontrar-se na mesma classe: a elitista 2LA. “*Two Latin A*”, explica Dave. “Era a classe mais acelerada, que permitia aos seus alunos obterem seus níveis ‘A’ com um ano de antecedência. Então, você poderia comparecer às entrevistas para admissão nas universidades levando seus resultados de nível ‘A’ no bolso.”

Aquela época, Dilloway estava aprendendo a tocar em uma guitarra que pertencera ao seu avô, enquanto May ainda tocava em sua guitarra espanhola. “Descobrimos que tínhamos esse interesse comum”, diz Dilloway, “então, começamos a conversar. Ele vivia em Feltham e eu em Whitton, e passamos a frequentar as casas um do outro, nas tardes de sábado, para aprendermos novas canções.”

Uma vez que aquele ainda fosse o período pré-Beatles, as canções que eles aprendiam eram as dos Shadows, dos Ventures e as de Les Paul. “Principalmente composições instrumentais”, recorda-se Dave. “Por mais incrível que isto possa parecer agora, era eu quem costumava tocar os solos, enquanto Brian fazia o ritmo; pois, para um iniciante como eu, fazer os acordes era mais difícil.”

O desejo de imitar a sonoridade eletrificada do guitarrista dos Shadows, Hank Marvin, levou Brian e seu pai a instalarem captadores feitos em casa na guitarra espanhola. “Nós usamos ímãs e fios”, recorda-se May, “plugamos a guitarra no alto-falante do rádio do meu pai e o resultado foi maravilhoso.”

Na escola, a dupla tocava música incessantemente. “Brian costumava ensinar-me acordes desenhando-os no verso das folhas que continham as lições de Alemão”, diz Dave. “Eu enrolava a manga da minha camisa até bem acima do cotovelo, desenhava as divisões do braço de uma guitarra em meu próprio antebraço e aprendia a fazer os acordes, dessa maneira. ‘Qual é este,

Brian?’, eu perguntava, e ele me mostrava a posição dos dedos no braço. O mais engraçado disso tudo foi que eu sequer obtive um nível ‘O’ em Alemão, e ele foi aprovado, porque era um danado de um moleque esperto.”

Além das lições e de tocar guitarra, ao longo dos dois anos seguintes, Brian teria de lutar contra sua timidez natural para tornar-se secretário da sociedade de debates da escola e atuar em várias produções teatrais estudantis, tendo de “fantasiar-se de mulher” (vinte anos antes de fazer a mesma coisa, no famoso vídeo do Queen para a canção “I Want to Break Free”) para representar nas montagens escolares de *The Admirable Crichton* (uma comédia teatral escrita em 1902 por J. M. Barrie, o genial criador de Peter Pan) e *The Rivals* (“Os Rivais”; uma clássica comédia de costumes, de autoria de Richard Brinsley Sheridan, encenada pela primeira vez em 1775). Anos depois, ao ser entrevistado, May admitiria com frequência seus sentimentos de insegurança durante a adolescência. “Eu costumava pensar: ‘Meu Deus, eu não sei o que devo fazer, eu não sei o que devo vestir, eu não sei quem eu sou!’”

Tocar música parecia oferecer um alívio temporário a tudo isso; e, com a onda dos grupos “beat”, May e Dilloway não eram os únicos aspirantes a músicos na Hampton Grammar. “Havia uma cena musical, ali”, esclarece Dave, “com um crescente grupo de guitarristas que traziam pequenos amplificadores para a escola e tocavam durante os intervalos para o almoço.” Outros estudantes mais velhos já estavam tocando em bandas semiprofissionais: John Garnham — apelidado “Jag” — possuía uma bela guitarra Hofner Colorama; Pete “Wooly” Hammerton tinha uma Telecaster, e, mais tarde, adquiriu uma SG, da qual Brian era particularmente invejoso. Tocando esta e outras guitarras de amigos, May começou a distinguir o que gostava do que não gostava. Sem condições financeiras para adquirir sua própria guitarra, Brian e seu pai decidiram-se a confeccionar uma, eles mesmos.

No verão de 1963, os dois iniciaram o árduo processo de projetar e construir uma guitarra elétrica, partindo do zero. Seriam necessários dezoito meses para finalizar o projeto, mas, ao final de tudo, May possuiria um instrumento que se confundiria com sua própria “assinatura”, pelos quarenta e cinco anos seguintes. O corpo da guitarra foi modelado com carvalho e madeira compensada; o braço foi esculpido em um pedaço de mogno do século XVIII, retirado da moldura da lareira da casa de um amigo (dois buracos de cupins existentes na peça foram vedados com palitos de fósforo);

os pontos na escala, incrustados sobre o braço, foram feitos com botões de madrepérola, surrupiados da caixa de costura de Ruth May e lixados manualmente, enquanto a alavanca do *tremolo* foi obtida a partir de uma peça de aço originalmente utilizada para fixar um selim de bicicleta e, segundo recorda-se Brian, “encapada com o revestimento de uma das agulhas de tricô da minha mãe”. Duas molas de válvulas de uma motocicleta Panther, de 1928, foram, enfim, instaladas para regular a tensão das cordas.

As únicas partes da guitarra que não foram confeccionadas “do zero” foram os captadores e as divisórias metálicas — chamadas “trastes” —, sobre as quais as cordas são apoiadas sobre o braço. Uma vez que os captadores caseiros de Brian e Harold não lhes proporcionavam o resultado desejado, Brian cedeu e instalou captadores Burns (os favoritos dos guitarristas dos Shadows). “Então, eu comprei os trastes metálicos em uma loja chamada Clifford Essex, em Cambridge Circus, em Londres”, recordou-se ele. “Mas todo o restante era sucata.”

Com seus 24 trastes e o posicionamento personalizado dos captadores, o instrumento “faça-você-mesmo” possuía sonoridade e tonalidade únicas. Uma vez terminada e pintada com um profundo tom avermelhado de mogno, a guitarra feita em casa passou a ser conhecida como a “Red Special”. Revelando sua habitual obsessão pelos detalhes, May fotografou cada etapa da construção do instrumento. Em 1998, quando a “Red Special” afinal teve de ser desmontada para ser reconstruída, o luthier contratado por Brian foi apresentado à caixa de ferramentas original de Harold May, contendo as mesmas chaves de fenda, serras para escavar as divisões dos trastes e até mesmo algumas latas de verniz pigmentado utilizadas na criação do instrumento, cerca de trinta e cinco anos antes.

Demonstrando engenhosidade semelhante, no início de 1964, Brian e Dave começaram a utilizar dois gravadores de fita para fazer experiências com a gravação em múltiplos canais, gravando ambas as guitarras em uma só fita e, depois, tocando a gravação e uma nova versão das guitarras, simultaneamente, gravando uma nova fita. Hoje em dia, Dilloway possui uma nova gravação caseira de contrabaixo, para contribuir com a “mistura”: “Brian ou eu tocávamos o contrabaixo; eu batucava em qualquer coisa que pudesse encontrar: caixas vazias, peças de brinquedos de armar... — desde que fizesse um som de bateria”, relembra-se Dave. “Nada sofisticado...” A partir desse entendimento, a dupla gravou, “artesanamente”, versões do

sucesso homônimo de Bo Diddley; “Apache” e “FBI”, dos Shadows; e “Windy and Warm”, de Chet Atkins, entre outros.

Não demorou muito para que a dupla arrebatasse todo o corpo discente da escola, durante os intervalos para o almoço (segundo May: “Nós tocávamos debaixo da cobertura para guardar as bicicletas, pois não nos permitiam tocar dentro das dependências da escola”), procurando por outros músicos que pensassem como eles. Uma banda, assim determinada, foi logo formada: com Brian, na guitarra; Dave, no baixo; o colega de classe, John Sanger, ao piano; e o estudante mais velho, Bill Richards, no vocal e na guitarra.

O repertório da banda incluía Manfred Mann, The Beatles e Moody Blues. A permanência de Richards no grupo foi curta, após May ter dito a ele que sua guitarra não prestava e que, se não adquirisse outra melhor, deveria deixar a banda. “Para ser honesto, acho que Brian estava apenas sendo delicado quanto ao problema com o meu vocal, que não era nada bom, àquela época”, disse Richards. Seu substituto, Malcolm Childs, provou-se pouco confiável, e não permaneceu mais do que alguns dias. Mas, logo, John “Jag” Garnham — com sua Hofner Colorama — chegou.

“Continuamos a falar com ‘Jag’, que já era integrante de uma banda e era um ano mais velho do que nós”, recorda Dave Dilloway. “Mas, também porque ele possuía seu próprio meio de transporte, microfones e estojos, o que era algo muito importante.”

“Eu havia participado de uma banda que incluía Pete Hammerton, cujo apelido era ‘Wooly’[algo como ‘amalucado’, em português], mas não sei por quê. Mas Wooly era, realmente, um tanto desajeitado”, recorda-se John Garnham. “Ele saiu, e então passei a tocar com Dave e Brian May. Eu estava um ano à frente de Brian na escola; mas, ele era aquele ‘garoto espertinho’, e passou um ano à frente, alcançando-me.”

Enquanto Garnham cantava, May e Dilloway gravavam seus vocais, em sessões de gravação domésticas; mas o grupo necessitava de um verdadeiro vocalista líder. Uma excursão a um clube de dança noturno, certo sábado, provou-se profícua. “Fomos assistir a essa banda, que tocava em Murray Park Hall, em Whitton”, diz Dave. “Eles se chamavam Chris and The Whirlwinds. Ficamos impressionados, porque o guitarrista empunhava uma guitarra muito vistosa. Mas, enquanto assistíamos ao show, vimos esse cara, que conhecíamos dos tempos da escola, na plateia. Ele estava lá, sentado, cuidando da própria vida; mas, com frequência, saltava de seu assento e

tocava uma gaita de boca, acompanhando a banda. A banda não podia ouvi-lo, mas nós, sim. E sabíamos que ele era bom. Não fazíamos ideia se ele realmente sabia cantar, mas o convidamos para os nossos ensaios, para descobrirmos o que ele poderia fazer.”

O último “alistado” foi Tim Staffell, outro aluno de Hampton, que contava dezesseis anos de idade, sendo apenas alguns meses mais jovem do que Dave e Brian. Tal como John Garnham, Tim já possuía alguma experiência de palco, havendo feito os vocais para uma banda local, chamada The Railroaders. Mas, diferentemente de seus estudiosos companheiros de banda, Tim lutava para manter um desempenho razoável na escola. Três anos antes, um grave acidente sofrido na estrada o mantivera afastado dos estudos, e ele perdera “um bocado de caminho”. Tim era um pintor talentoso, no entanto; e já ambicionava uma vaga em uma faculdade de Artes (decisão esta que teria consequências duradouras, na carreira de Brian May). Ele deixou a banda The Railroaders, e foi “gastar seu talento” com Brian e seus amigos.

Contudo, o grupo ainda necessitava de um componente vital: um baterista. “Então, nós pusemos um anúncio, dizendo que precisávamos de um baterista, na vitrine da Albert’s Music Shop, em Twickenham”, diz Garnham. Um candidato apresentou-se: Richard Thompson, um estudante da Isleworth’s Spring Grove Grammar School — que já tocava em shows estudantis, com uma banda chamada The Fifth Column.

“Richard Thompson surgiu à porta da casa dos meus pais, montado em uma motocicleta”, recorda-se Dilloway. “Consigo, ele trazia um amigo, que carregava sua bateria. Ele parecia amigável, então, o deixamos entrar.”

A banda começou a ensaiar regularmente na escola primária Chase Bridge, em Twickenham, vizinha a um estádio de rúgbi, que amealhava as verbas provenientes de um esquema do conselho municipal de Richmond, que permitia a utilização das instalações de escolas e clubes de juventude locais para que grupos musicais estudantis ensaiassem, mediante uma pequena taxa anual. “Eles formaram essa organização, chamada The Whitton Beat Club”, recorda Dave Dilloway. “Então, nós costumávamos ensaiar naquela escola primária. O ‘coração’ da banda, éramos eu, Brian, Tim, Richard e John Garnham, na guitarra rítmica; mas John Sanger continuava na ‘periferia’ tocando o piano.” O repertório da banda constituía-se de versões de músicas populares à época, incluindo — segundo recorda-se Brian May — “uma mistura meio adaptada de canções soul, tal como as de Sam & Dave e Otis

Redding.”

O grupo também se decidiu pelo nome que adotaria: “1984”, tomado de empréstimo ao título do romance pós-guerra de George Orwell. Brian e Tim eram ardorosos fãs de ficção científica; e o nome “colou”.

A esta altura, depois de seus colegas de escola terem assistido a Brian polir o braço de sua guitarra, entre as lições, por meses a fio, a “Red Special” foi finalizada. “Eu a vi pela primeira vez quando ainda não era mais do que um esboço, desenhado num pedaço de papel, e havia um pedaço de madeira, retirado de uma lareira”, ri-se Dave Dilloway. “Falando sério, todas essas histórias sobre a caixa de costura da mãe dele e das molas de motocicleta, são verdadeiras. Eles não possuíam um torno; todas as perfurações na madeira foram feitas com uma pua. Mas, esse era o Brian: sempre um perfeccionista.”

Sem demora, a rede de contatos do Whitton Beat Club agendou uma apresentação. “Nós fomos convidados para tocar em um desses clubes de juventude”, diz Dave Dilloway. “Havia um amigo de alguém que conhecíamos, e ele e sua namorada — ou esposa — agendaram uma apresentação para nós, no Saint Mary’s Hall, em Twickenham.” No dia 28 de outubro de 1964, enquanto Farrokh Bulsara ainda “esquentava os bancos” da Politécnica de Isleworth, a estreia do “1984” aconteceu, em um lugar situado exatamente em frente ao Eel Pie Island.

John Sanger os acompanhou, para tocar o teclado. “Isto foi antes da época dos teclados eletrônicos”, diz Dave. “Em algumas apresentações, John tocava o piano que pertencia às escolas — quando o tivessem — com um microfone acoplado à parte de trás do instrumento. Mas, naquela primeira apresentação, nós não tínhamos um piano; então, tomamos de empréstimo um órgão de sopro. O problema era que, sendo aquele um instrumento utilizado havia muito tempo, algumas de suas teclas estavam emperradas, e ele soava como um motor de motocicleta quando era ligado. Quando se acoplava um microfone, ele produzia um som semelhante ao de um túnel de vento.”

Tempos depois, Brian diria que “a guitarra me proporcionava um escudo, por trás do qual eu me defendia”, e que tocar no palco “enquanto adolescente, era infinitamente preferível a estar no salão, imaginando quem eu convidaria para dançar.” “Brian jamais pareceu estar ‘ligado’ nas coisas do mundo à sua volta, tanto quanto eu ou Tim estávamos”, disse Richard Thompson. No entanto, Brian tinha uma namorada: Pat, uma estudante da vizinha Escola Para Moças de Richmond. O relacionamento de ambos duraria até o primeiro

ano de Brian na faculdade. Foi Pat e sua amiga — namorada de Tim Staffell — que garantiram a apresentação seguinte do “1984”, no dia 4 de novembro, no teatro da escola feminina.

“Tim e Brian tinham namoradas naquela escola; e, sim, foi graças a elas que fizemos aquela apresentação”, recorda-se Dave. “Mas nós tínhamos de ‘brigar’ com o nosso repertório. Conhecíamos músicas suficientes para uma apresentação de duas horas, mas tínhamos de tocar por três horas; então, certamente, havia algumas repetições.”

Segundo explica John Garnham, “nós tocávamos canções de qualquer tipo, no ‘1984’; não tínhamos um estilo definido. Brian e Dave gostavam dos Beatles, mas eu era mais chegado à música de Chuck Berry e ao rhythm and blues e também a algumas coisas de soul. Eu estava sempre dizendo: ‘Precisamos tocar alguma coisa que faça as pessoas dançarem’; porque eu adorava dançar e adorava as garotas. E as garotas adoram dançar!”

Embora o fato de tocar em uma banda atraísse alguma atenção para eles, John insiste em que “nenhum de nós éramos mulherengos. Durante todo o tempo em que integrou o ‘1984’, Brian jamais agiu como um conquistador. Ele namorava Pat, mas não me lembro dele havê-la trazido para uma de nossas apresentações vestindo uma minissaia, tal como a minha namorada, ou a de Richard.” (Dave Dilloway contou que “John teve algumas namoradas realmente gostosas.”)

Naquele ano, o repertório para agradar às garotas incluía “Help” e “I Feel Fine”, dos Beatles; “Lucille”, de Little Richard; “Jack o’ Diamonds”, de Lonnie Donegan; e “Walking the Dog”, de Rufus Thomas — além de um blues “para o bis, ao final do show”, de Sonny Boy Williamson: “Bye Bye Bird”. Porém, tal como afirma Tim Staffell, “as canções eram tiradas de qualquer lugar. E, devido à natureza do material com que lidávamos, nós soávamos como colegas em um cabaré.”

Os ensaios em Chase Bridge e algumas apresentações ocasionais continuaram; mas sem John Sanger, que havia conseguido uma vaga na Universidade de Manchester. “Eu não tinha grandes planos de tornar-me um músico” disse ele (embora tenha voltado a juntar-se ao “1984”, anos depois). O grupo sobreviveu como um quinteto, com Tim e Brian ensaiando semanalmente, competindo para ouvir quem cantava a nota mais alta. “A ambição deles era saber quem conseguia cantar mais alto do que John Lennon”, recorda-se Garnham.

Brian desfilava pelos corredores das escolas e dos clubes da juventude vestindo um paletó “espinha de peixe”, herdado de seu pai, enquanto “Jag” — mais velho — transportava todo o equipamento da banda que pudesse caber em sua Romi-Isetta. “Meu pai levava minha bateria em seu carro”, recorda-se Richard Thompson. Porém, em certa ocasião, a banda viu-se prestes a perder componentes vitais de seu equipamento. “Antes de uma apresentação, nós marcamos de apanhar Brian na Ponte Putney”, diz Thompson. “Assim o fizemos, e, a meio caminho, ele deu-se conta de que esquecera sua guitarra — a genuína ‘Red Special’ — na ponte. Voltamos ao ponto em que o apanháramos quase uma hora depois; e, por incrível que pareça, lá estava a guitarra, apoiada sobre uma balaustrada, onde ele a havia deixado. Às vezes, Brian podia ser bem ‘desmiolado’.” Em algumas apresentações, Garnham e Dilloway trocaram seus instrumentos, tendo “Jag” tocado o contrabaixo artesanal de Dave. “Mas aquilo não passava de um pedaço de tábua”, diz Garnham. “Nada comparável à qualidade da ‘Red Special’ de Brian.”

Os “colegiais em um cabaré” também tinham de enfrentar uma concorrência local bastante acirrada. “Havia outra banda, muito popular em nossa área, chamada Fire”, recorda-se John Garnham (cujo guitarrista, Dave Lambert, mais tarde iria juntar-se aos Strawbs). “Nós nos mantínhamos sintonizados com o que esses grupos faziam, especialmente uma banda chamada The Others.” Em outubro de 1964 — quando o “1984” apenas estreava —, The Others, uma banda composta por cinco estudantes da Hampton Grammar (três dos quais cursavam a mesma série que Brian e Dilloway) lançaram um disco: um compacto, contendo a canção “Oh Yeah”, gravada por Bo Diddley. “Isso fez deles uma espécie de ‘mini-heróis’ da escola”, relembra Dave. E Garnham acrescenta: “Eles tocavam coisas do início da carreira dos Stones; ‘Route 66’, e canções do gênero... Eles tinham um bocado de atitude.”

“The Others fizeram um tremendo sucesso, àquela época”, recorda-se Brian May. “Eles eram rebeldes, que não se interessavam pela vida acadêmica. E me influenciaram profundamente. Eu invejava muito àquelas pessoas, que frequentavam a escola mas integravam bandas semiprofissionais, porque a pressão que havia sobre mim era quanto a me dar bem nos estudos. Meus pais achavam que eu devia me limitar a estar em casa e fazer minhas lições... E, de repente, eu já contava vinte anos de idade. Eu

fui um tanto superprotegido, sim.”

Os integrantes do The Others davam a impressão de ser qualquer coisa, menos filhos superprotegidos. Uma fotografia promocional que sobreviveu ao tempo mostra cinco jovens com penteados e franjas ao estilo de Brian Jones e gravatas estreitas, demonstrando o mesmo ar arrogante e ameaçador que pode ser visto na foto de capa do primeiro álbum dos Rolling Stones. “Oh Yeah” é um típico número de música pop inglesa e presunçosa, interpretada por uma espécie de Yardbirds colegial, com muitos solos estridentes de gaita de boca e vocais pretensamente ameaçadores. The Others jamais chegaria às paradas de sucesso (mesmo após haverem ressurgido por um breve período, três anos mais tarde, sob o nome de The Stands), embora sua sonoridade mais rude fosse a antítese da produzida pelo “1984”.

Enquanto The Others pareciam haver capturado o espírito “sexualmente agressivo” que May tanto admirava nos Yardbirds, o próprio Brian ainda era uma “flor não desabrochada”. “Ele jamais foi muito extrovertido no palco”, diz Garnham. “Brian era um ‘superocrânio’; um excelente aluno, na escola. Mas ele ainda era um sujeito reservado e silencioso, quando integrou seus primeiros grupos. Sempre me surpreendeu que, no Queen, ele corresse para a beira do palco, fazendo aqueles gestos exagerados com o braço, à maneira de Pete Townshend, posando de ‘Grande Guitarrista de Rock’. Eu pensava: ‘não pode se tratar da mesma pessoa’. Creio que o ‘personagem’ exteriormente visível de Brian mudou, quando ele passou a integrar o Queen; mas, interiormente, sua personalidade permaneceu a mesma.”

“Brian sempre foi muito sério e determinado”, concorda Dave Dilloway. “Ele jamais foi o que se pode chamar de ‘a alma e o coração da banda’. No ‘1984’, Tim e Richard eram os sujeitos mais ‘soltos’ e as personalidades mais exuberantes. John estava ali apenas para divertir-se; e eu tocava o contrabaixo...”, ri-se ele. “Nós não encarnávamos nenhum ‘personagem’.”

À medida que os pretensos músicos de Hampton eram aprovados em seus exames e passavam às universidades, outros os substituíam. “As pessoas continuaram a formar bandas estudantis, apenas para manter vivo o espírito”, esclarece Garnham, cujo parceiro anterior ao “1984”, Pete “Wooly” Hammerton, o encontraria, tempos depois, no The Others. Nesse ínterim, Hammerton e Brian May “duelariam” entre si, pelo circuito de clubes de jovens do período, como dois guitarristas excepcionais; um tentando superar o outro. “Eu não saberia dizer qual dos dois era melhor, mas ambos estavam

bem acima da média dos guitarristas jovens, em termos de habilidade e velocidade”, diz Dave Dilloway.

“Havia uma espécie de competição para saber quem tocava os sucessos mais recentes, mais velozmente”, diz Brian. “Assim, sempre que um disco novo era lançado, todos nos apressávamos a estudá-lo, febrilmente, em casa.” Um grupo instrumental sueco, The Spotnicks, lhes ofereceria o desafio supremo, em 1963, com sua versão do sucesso *bluegrass* “Orange Blossom Special”; e, pouco depois, com outro compacto, com a gravação de “Happy Hendrick’s Polka”. “Nós realmente nos ‘matávamos’ tentando tocar como eles. Nós fazíamos nossos dedos sangrarem.” Somente algum tempo depois eles descobririam que The Spotnicks aceleravam intencionalmente as fitas de suas gravações, em estúdio.

A rotatividade dos integrantes entre as bandas colocaria Brian tocando, ocasionalmente, com The Others, e levou May e Hammerton a apresentarem-se juntos, uma vez, no palco do Rowing Club, em Shepperton, em 1965. Então, “Wooly” assumiu o vocal principal e tocou sua guitarra, enquanto Brian encarregou-se do contrabaixo e Richard Thompson da bateria. Entre canções dos Beatles e de Martha & The Vandellas, o trio também executou uma versão de “I’m Taking Her Home”, do The Others, e fez uma brincadeira musical com “My Generation”, do The Who: uma canção que, entre outras dos Yardbirds, sinalizaria uma mudança nos rumos do “1984”, ao longo dos doze meses seguintes.

No outono de 1965, chegou o momento do “1984” e seu astro principal mudarem. Brian May deixou a Hampton Grammar com dez níveis “O” e quatro níveis “A” — em Física, Matemática Aplicada, Matemática Pura e Matemática Complementar. Uma vez que se tornar um guitarrista em tempo integral ainda não fosse uma opção viável, May direcionou suas ambições para a Astrofísica; e foi aceito para frequentar um curso de três anos na Faculdade Imperial de Ciência e Tecnologia, em Londres. Richard já trabalhava havia algum tempo; John arranhou um emprego na BBC; Dave foi estudar Eletrônica na Universidade de Southampton; e Tim iniciou um curso de Artes Gráficas na Ealing Technical College and School of Art.

Antes da Faculdade Imperial, porém, Brian comprou um novo amplificador com o dinheiro que ganhara em um emprego durante as férias de verão, no Centro de Pesquisas de Armas Teleguiadas, em Feltham. Aquela era uma opção profissional muito mais condizente com suas aptidões

científicas do que os empregos temporários que ele havia exercido em férias anteriores, tal como montador de limpadores de para-brisas, ou empregado em uma fábrica de extintores.

Para o “1984”, iniciava-se ali um período de — nas palavras de Dave Dilloway — “ensaios por correspondência”. Mesmo assim, eles conseguiam se reunir para tocar na maioria dos fins de semana, rondando os subúrbios da zona oeste de Londres e conectando seus instrumentos em lugares tais como o Putney’s Thames Rowing Club, o salão de festas da igreja All Saints de Twickenham e o Feltham R&B Club. Uma apresentação na taverna White Hart, em Southall, fez com que a banda experimentasse, pela primeira vez, um pouco da violência causada pelo álcool. Uma briga generalizada rompeu em meio à plateia e a polícia teve de ser chamada. Em outra oportunidade, eles tocaram por trás de uma dançarina sumariamente vestida, que fazia seu número contracenando com uma serpente. Mais tarde, eles abririam suas apresentações de três horas de duração contando piadas e fazendo histrionices no palco, atirando “tijolos” de plástico e espuma de barbear, uns nos outros. Na verdade, eles fariam qualquer coisa para se diferenciar das outras bandas adolescentes da época, que tocavam as mesmas músicas, no mesmo circuito.

“Heart Full of Soul” e “I Wish You Would”, dos Yardbirds, já haviam sido incorporadas ao repertório da banda, enquanto a versão velocíssima de “Happy Hendrick’s Polka” tocada por Brian dava motivos para que as plateias ficassem boquiabertas, quando não estavam dançando. “Milhares de pessoas que devem ter visto Brian May tocando naqueles clubes modestos não devem fazer sequer a mais remota ideia de que ele seria o guitarrista do Queen”, pondera Dave Dilloway.

Ao longo do ano, porém, ensaiar, apresentar-se ao vivo e ainda encontrar tempo para os estudos era, para os integrantes da banda, um verdadeiro ato de “malabarismo”. Os pais de Dave, John e Brian aceitavam bem o *hobby* musical de seus filhos; mas os pais de Tim se mostravam menos impressionados com o que chamavam de “aquele disparate de banda”. No final de 1965, após um ano, Dave Dilloway abandonou a Universidade de Southampton e optou por um curso superior de Engenharia Eletrônica, cujo certificado era reconhecido nacionalmente, na Faculdade de Tecnologia de Twickenham. Com seu retorno à zona oeste de Londres, o processo de participar e retornar das apresentações tornou-se mais fácil.

Os contatos universitários de May fariam com que o “1984” se

apresentasse várias vezes na Faculdade Imperial — inclusive em uma festa à fantasia, na primavera de 1966. No ano seguinte, eles costumavam fazer apresentações “intermináveis” em salas dos andares superiores da Imperial, mantendo os estudantes dançando, enquanto “alguma outra banda mais importante tocava no teatro da escola, no piso térreo”, recorda-se Dave Dilloway. Correndo entre os dois recintos, durante o intervalo, eles arranjavam uma maneira de esgueirar-se para o interior do teatro sem pagarem ingressos, para pegar “dicas” dos repertórios de seus rivais.

Durante seus últimos anos de escola, os integrantes da banda eram frequentadores habituais do Eel Pie e do Hotel Station de Richmond, onde assistiam a apresentações dos Rolling Stones, Fleetwood Mac, The Tridents e The Yardbirds. “Eu assisti a uma apresentação dos Yardbirds no Marquee, pouco depois de Jeff Beck ter-se juntado à banda”, recorda-se May. “Eric Clapton apareceu por ali e eles fizeram uma *jam session*, no final. Jamais esquecerei isso.” A próxima banda a ser integrada por Clapton — o Cream — causaria impressão ainda mais profunda. O trio fez sua apresentação de estreia no verão 1966, e lançou seu primeiro álbum, *Fresh Cream*, em dezembro do mesmo ano. Tal como a Jimi Hendrix Experience, com quem eles pareciam disputar uma “corrida” musical, a sonoridade libertária e o virtuosismo do Cream lançou o blues tradicional em uma infinidade de rumos diferentes. Ambos, Clapton e Hendrix, abririam os olhos de May para um mundo de possibilidades musicais.

Não muito tempo depois de Brian haver testemunhado Hendrix “soprar” o The Who do palco do Saville Theatre, Dave Dilloway pôde ver “o mestre” de muito perto, no “quintal da casa” do “1984”: o Ricky Tick Club, em Hounslow. “Um clube menor do que o salão de festas municipal do vilarejo”, diz Dave. “O sistema de som constituía-se apenas de dois pequenos amplificadores baratos e um Marshall, valvulado. Incrível.” Não demorou muito para que a influência de Clapton e Hendrix se fizesse sentir sobre a sonoridade do “1984”, sendo a versão da composição deste último “Stone Free” logo incluída no repertório da banda. “As influências de Brian mudaram dramaticamente, dos Beatles para Hendrix e o Cream”, recorda-se John Garnham. “Mas eu ainda acreditava que devíamos tocar músicas que as pessoas pudessem dançar — uma noção que não se aplica a, digamos, ‘Sunshine of Your Love’, do Cream. Eu tocava ao estilo simples e dançante de Chuck Berry, e não sabia reproduzir a complexidade do som de Eric

Clapton; mas Brian sabia.” “Uma vez que contávamos com um guitarrista que podia tocar Clapton e Hendrix, era isso o que fazíamos”, acrescenta Dave Dilloway. “Embora um tanto confusos no início, gradualmente passamos a seguir ao som da música do momento.”

Um artigo publicado em fevereiro de 1967 no jornal local *Middlesex Chronicle* revela um Tim Staffell efusivo, declarando que “a música psicodélica chegou para ficar”. Para estar em sintonia com a era psicodélica, o “gênio da eletrônica” Dilloway passou a fazer experiências com um primitivo sistema de iluminação para as apresentações, inspirado pela recente sensação causada pelo Pink Floyd. Contudo, a renda dos estudantes do “1984” dificilmente lhes permitiria a aquisição de trilhos lubrificados e holofotes deslizantes como os utilizados pelo Pink Floyd. “Nosso sistema de iluminação era muito simples. Nós tínhamos as ideias e o conhecimento tecnológico para colocá-las em prática, mas não tínhamos o dinheiro”, ri-se Dave. “Nós não podíamos comprar holofotes! Costumavam nos pagar apenas alguns trocados, mas tudo o que recebíamos era investido na banda. Durante todo o tempo em que Brian esteve conosco, não chegamos a possuir sequer um sistema de som decente: somente dois amplificadores AC30.”

Se, tal como seus ex-membros admitem, o “1984” jamais foi “grande coisa”, durante os últimos meses da permanência de Brian na banda eles já estavam muito mais próximos de seus ídolos musicais. O curso que Dave Dilloway fazia em Twickenham permitira-lhe conhecer alguns técnicos estagiários que trabalhavam nos estúdios da Thames Television, em Teddington. O estúdio investira na aquisição de novos equipamentos e precisava de uma banda para testá-los; e Dilloway ofereceu os préstimos do “1984”. Em 31 de março, a banda passou o dia inteiro atuando como “cobaías musicais” (sem ter de pagar pelas horas de utilização de estúdio, enquanto este economizava ao dispensar a contratação de uma banda profissional) e gravou um punhado de canções — incluindo “NSU”, do Cream; “Hold On, I’m Coming”, de Sam & Dave; “Purple Haze”, de Hendrix; e “Knock On Wood”, de Eddie Floyd. Ao ouvir-se as gravações, hoje em dia, é a sonoridade da guitarra de May e os vocais descontraídos e calorosos de Staffell — semelhantes aos de um pretenso Steve Winwood — que causam maior impressão. A voz de Staffell soa mais à vontade nas canções soul do que em “Purple Haze”, a qual oferece a May uma oportunidade para “estragalhar”.

A diferença quanto às preferências musicais do vocalista e do principal guitarrista do “1984” seria um motivo de discórdia, tempos depois; mas, em 1967, Tim e Brian ainda encontravam-se suficientemente “afinados” para começarem a compor suas próprias canções. Naquele dia, no estúdio, também foram gravadas duas versões de uma composição de May e Staffell, intitulada “Step On Me”. “Eu não sabia que Brian gostaria de explorar sua veia de compositor, nem que ele possuísse talento para isso”, diz Dave Dilloway. “Não creio que outros de nós tivéssemos aspirações semelhantes. De todo modo, ‘Step On Me’ foi a única de nossas canções originais que o ‘1984’ tocou em apresentações ao vivo.” Com sua melodia delicada e um solo de guitarra avassalador, a principal característica da canção é sua harmonia sofisticada, que se assemelha a um teste para a sonoridade que May exploraria mais profundamente com o Queen.

Poucas semanas depois, Brian estava de volta ao estúdio, auxiliando seu antigo colega da Hampton Grammar, Bill Richards. Dois anos antes, Richards havia formado uma banda chamada Left-Handed Marriage, e, em janeiro de 1967, autofinanciara o lançamento de um disco. Dois meses depois, Richards assinou um contrato com o braço publicador da gravadora EMI — a empresa Ardmore & Beechwood —, para trabalhar como compositor. Richards pretendia que May ajudasse a conferir mais substância à sonoridade de sua banda. May, então, juntou-se ao grupo em um estúdio de gravação em Twickenham, tocando sua guitarra nas quatro faixas planejadas para ser lançadas em um compacto duplo. O compacto jamais foi lançado, mas a Ardmore & Beechwood investiria em uma sessão de gravação mais prestigiosa, dois meses mais tarde. Desta vez, Dave Dilloway juntou-se a May, substituindo o ex-contrabaixista do Left-Handed Marriage. “Nós fomos levados para uma sessão de gravação em Abbey Road”, diz Dave. “Era o auge da época dos Beatles, então aquilo nos parecia tremendamente excitante.”

Bill lembrou-se, tempos depois, que um produtor musical presente à gravação não pareceu impressionar-se com o desempenho de Brian. Contudo, inexoravelmente, uma terceira sessão de gravação com a presença de May ocorreu, na Regent Sound, em Londres, no mês de julho seguinte. Com os vocais bem articulados de Henry Hill, a sonoridade do Left-Handed Marriage mesclava elementos dos Kinks com a voz de sua covocalista, Jenny Hill, que emprestava um “sotaque” folk à música da banda. No fim das contas, a

carreira de compositor de Bill jamais “decolou”; mas, em 1993, as gravações finais das sessões na Regent Sound foram incluídas em um álbum do Left-Handed Marriage, intitulado *Crazy Chain*, dando aos fãs do Queen uma oportunidade de ouvirem seu “*guitar hero*” em seus dias de juventude, com as brilhantes tonalidades da “Red Special” em um caprichoso repertório de canções pop dos anos 1960, a quilômetros de distância da pompa do Queen.

Entre as sessões de gravação, Brian também pôde chegar a uma curtíssima distância de seu ídolo. No dia 13 de maio, o “1984” foi agendado para tocar no mesmo palco da Faculdade Imperial em que tocara a Jimi Hendrix Experience, no dia seguinte ao lançamento de *Are You Experienced?*, o álbum de estreia da banda. “Brimi”, então, encontrava-se em seu elemento. Contudo, não haveria comunicação entre ambas as bandas, exceto pelo fato de Jimi haver perguntado a Tim Staffell, quando este caminhava apressadamente pelo corredor, dirigindo-se aos camarins: “Qual é o caminho para o palco, cara?” Entre a comitiva que acompanhava Hendrix naquela noite, estava Brian Jones — prestes a ser expulso dos Rolling Stones por beber demais e usar drogas. Dave Dilloway lembra-se de haver visto brevemente a fantasmagórica figura de Jones seguindo Hendrix para o palco, parecendo estar mais doente do que qualquer pessoa que ele já tivesse visto. Na verdade, Jones estaria morto dentro de menos de dois meses.

Um agendamento para que o “1984” tocasse na Escola de Medicina de Londres, em setembro de 1967, seria o catalisador para que houvesse outro encontro com Jimi, depois que alguns “caçadores de talentos” passaram a dedicar alguma atenção à banda. “Até aquela data, eu não fazia ideia sequer sobre a existência desses sujeitos”, ri-se Dilloway. “Mas havia aqueles três caras, que pretendiam fazer carreira na indústria musical e procuravam alguma banda que pudessem empresariar. Havia outra banda que tocava na mesma noite, na Escola de Medicina; e eu acho que tinham vindo assistir a essa banda, mas decidiram ficar com a gente, no final.”

John Garnham e Richard Thompson ficaram igualmente perplexos quanto à identidade “daqueles sujeitos”. Não obstante, os novos “empresários” foram assistir a um ensaio da banda e disseram que seria preciso “trabalhar a imagem” desta. Fotografias antigas do “1984” mostram seus integrantes usando calças justas e botas de bico fino, ao estilo *mod* da época, com Tim Staffell e John Garnham revezando-se ao usar um chapéu de aba curta e copa alta. Curiosamente, é Brian May quem parece se sentir mais desconfortável:

um típico colegial suburbano, agarrando-se à sua guitarra como se fosse um cobertor e usando um suéter. Tal como Tim pesarosamente explicou, “jamais vi Brian como possuidor daquela imagem ‘perigosa’ que nos era necessária, à época.”

Mas a banda esforçava-se para vestir-se na moda. Tempos depois, Staffell diria que odiava usar aquelas camisas floridas ao estilo “verão do amor”; mas ele, tal como os outros, vestia-se de acordo com o estilo da época. No dia 9 de setembro, após um “banho de loja”, a banda apresentou-se para uma competição do tipo “batalha de bandas”, no Top Rank Club, em Croydon, parecendo-se muito com todos os outros “astros pop” que aguardavam sua vez de entrar em cena — inclusive Brian.

O concurso era patrocinado pela marca de fitas para gravação Scotch, e a condição para participar era que as bandas apresentassem gravações de suas músicas em rolos de fitas Scotch. O “1984” inscreveu duas canções gravadas: “Crying in the Rain”, dos Everly Brothers; e “Ain’t That Peculiar?”, de Marvin Gaye. Na noite da apresentação, eles tocaram dois repertórios (o primeiro servindo como banda de apoio para uma cantora desconhecida, chamada Lisa Perez) e venceram o concurso, com facilidade. “No entanto, tudo não passou de uma piada de mau gosto”, ri-se Dave. “Aquilo não nos rendeu nada.”

Em vez de um prêmio substancial, a banda foi presenteada com um rolo de fita Scotch e um LP (de qualidade duvidosa) para cada um de seus integrantes — que variavam desde *The Sound of Silence*, de Simon & Garfunkel (que coube a Tim Staffell), até um álbum do *bandleader* irlandês Tommy Makem, que Dave Dilloway recebeu ao perder em uma disputa de “palitinho”. “Isso foi tudo o que recebemos”, diz John Garnham. “Aqueles LPs vagabundos.”

Contudo, a banda vencedora foi fotografada, naquela noite — o que preservou uma imagem do “1984”, daquele ano. Aos vinte anos de idade, Brian May ostentava um corte de cabelo ao estilo dos Beatles e usava uma jaqueta militar, parecida com a de Jimi Hendrix. Para seu grande constrangimento, hoje em dia, Tim Staffell vestia uma camisa de bolinhas cor-de-rosa.

Outra competição semelhante fez com que a banda se amontoasse na traseira da van de trabalho de Richard Thompson e excursionasse até Forest Gate, na zona leste de Londres, para tocar diante de uma das maiores plateias que já haviam enfrentado, no Upper Cut Club. “O clube era dirigido por Billy

Walker, o boxeador”, recorda-se Thompson. “The Who abriu o show, e eu não sei se tratava-se de uma competição de verdade ou apenas de um pretexto para atrair mais público para a casa. Mas tocamos para cerca de duas mil pessoas, naquela noite.”

Os aspirantes a empresários desapareceram assim que a banda chegou. Porém, a energia e a habilidade dos rapazes garantiram à banda uma vaga na grande produção musical “Natal sobre a Terra, sem Parar”. Encenada no dia 22 de dezembro na gigantesca arena de Kensington Olympia, o “Natal sobre a Terra, sem Parar” seria um concerto que atravessaria a noite toda, estrelado por quinze bandas, entre as quais se incluíam Pink Floyd, The Who (que jamais compareceu), The Move, Soft Machine e a atração principal, Jimi Hendrix.

Antes da apresentação, os empresários ordenaram aos rapazes que comprassem algumas roupas novas. “Lembro-me de que Tim e Richard foram a Carnaby Street e compraram umas coisas para que vestíssemos”, diz John Garnham. “Eu ganhei uma camisa preta, com a frente prateada.” Tim Staffell, no entanto, recorda-se que “nosso empresário nos comprou uns casacos de veludo, de guardas da Rainha, e nos fez usar maquiagem. Ficamos com uma aparência terrível.” De todo modo, com o novo visual, a banda dirigiu até o Olympia e, estacionando seus carros em uma rua lateral, começou a descarregar seu equipamento.

Dentro da arena, eles foram informados de que sua apresentação ocorreria “bem mais tarde”. Então, a banda “montou acampamento” na galeria exclusivamente destinada aos artistas, defronte para os palcos. As horas arrastavam-se, enquanto eles assistiam a intermináveis passagens de som e, mais tarde, às apresentações de The Move e Pink Floyd. Para mudar de ares, os rapazes “levantaram acampamento” e transferiram-se para a lanchonete do Olympia — onde, mais uma vez, avistaram Jimi Hendrix. “Lembro-me de haver pensado: Puxa, nós estamos subindo na vida”, diz John Garnham. Ele continua: “À uma hora da manhã, nós estávamos prestes a subir ao palco, quando um sujeito chegou correndo, dizendo-nos ‘Não, não, não!’... Então, voltamos a esperar, por mais algumas horas.” Afinal — dependendo de qual dos integrantes do “1984” conta a história —, a banda entrou em cena entre 4h30 e 6h da manhã do dia 23 de dezembro. “Todo mundo já estava bêbado ou ‘chapado’, ficando ‘meio de bobeira’ por ali, e subimos ao palco cambaleando”, diz Tim Staffell. “Acho que a plateia também estava cansada,

àquela altura”, acrescenta John. “Nós apenas ligamos os instrumentos e esperamos pelo melhor; e, felizmente, não fomos vaiados.” “Uma vez que éramos uma banda sem contrato assinado com qualquer gravadora e isso não custaria nada para a organização do show, creio que um trecho da nossa apresentação tenha sido transmitido pela TV”, recorda-se Dave Dilloway. “Analisando através da perspectiva do tempo, aquela foi uma apresentação medíocre, mas com um som muito alto.”

Mas o pior ainda estava por vir. Quando a banda retornou ao camarim, deu-se conta de que todo o dinheiro de seus integrantes havia sido roubado. Então, após passarem cerca de quinze horas dentro do Olympia, os rapazes saíram dali para uma gélida manhã de dezembro — para descobrirem que seus carros haviam sido guinchados. Segundo Dave Dilloway, os integrantes da banda ainda estavam vestidos com suas chamativas roupas de palco, “todos empastelados de maquiagem” — o que tornou ainda mais desconfortável a viagem de cerca de seis quilômetros, de “carona” em carros da polícia, até a delegacia, em Hammersmith. Tendo pago as multas para que recuperassem seus veículos, os exaustos integrantes da banda passaram o restante do dia à toa, tentando comprar alguns presentes de Natal, de última hora. Embora o show no Olympia tivesse sido, até então, a apresentação mais prestigiosa da banda, de certa maneira também marcou o início de seu fim.

Apenas poucos meses depois do início do novo ano, Brian May deixou o “1984”. No ano final de seu curso, ele sentiu-se compelido a dedicar-se mais aos estudos. Contudo, esta foi uma decisão amigável: “Nós não pretendíamos mudar o mundo”, desdenha Dave Dilloway; “embora eu não tenha certeza de que Brian May havia pretendido atear fogo ao mundo.” A banda insistiu para que Tim acumulasse as funções de guitarrista líder e vocalista, mas, dentro de pouco tempo, ele considerou mais atraente a perspectiva de voltar a fazer música com Brian.

Fora dos palcos e dos estúdios de gravação, outro contato — ainda mais importante — havia sido feito. Um dos novos camaradas de Staffell, da Ealing Technical College and School of Art, havia-se tornado presença constante nas apresentações do “1984”. “Ele era amigo de Tim e era louco por Hendrix. Ele simplesmente adorava aquela cena toda”, explica Dave Dilloway. “Ele costumava assistir às nossas apresentações gratuitamente, porque era o nosso *roadie*; e, como jamais tivesse pedido para cantar ou tocar, eu nem mesmo sabia se ele tinha alguma habilidade musical.” O nome

do *roadie* era Freddie Bulsara.



O ex-baterista do Guns N' Roses, Matt Sorum, gosta de contar uma história sobre o baterista do Queen, Roger Taylor. No final dos anos 1970, Sorum — que, então, contava quinze anos de idade — e seus amigos, costumavam passear, à noite, pela Sunset Strip, em Los Angeles. Certa noite, a turma de garotos viu um Rolls-Royce estacionar diante de um clube noturno de Hollywood. A porta do carro abriu-se e de seu interior emergiu Roger Taylor. Ele usava óculos escuros e um terno imaculadamente branco. Em uma das mãos ele segurava uma taça de vinho espumante, enquanto uma linda garota agarrava-se ao seu outro braço. Daquele momento em diante, diz Sorum, “eu quis ser Roger Taylor”.

Saltando no tempo, para 2005, encontramos Taylor sozinho, sentado a um canto do bar completamente deserto no piso superior do Dominion Theatre, enquanto uma apresentação de *We Will Rock You*, um espetáculo musical sobre o Queen, já vai pela metade — durante seu terceiro ano consecutivo em cartaz no West End, em Londres. Ele alisa seu cavanhaque grisalho e abre um sorriso algo modesto. “Eu sempre achei que meu trabalho era me divertir”, diz ele, meneando a cabeça afirmativamente. Então, ele ri. “Oh, meu Deus! Eu sou um estereótipo?” O Queen — a banda — está prestes a sair em turnê novamente, pela primeira vez em dezenove anos. Porém, o Queen, agora, resume-se apenas a Taylor e Brian May, sendo o lugar de Freddie Mercury assumido por Paul Rodgers, ex-vocalista da banda de blues-rock “pesado” Bad Company (e, antes desta, da banda Free). Rodgers anda dizendo à crítica que, diferentemente de seu antecessor, ele não vai “usar roupas de lycra”. É justo dizer que tanto os fãs do Queen quanto os críticos musicais veem os planos dessa reunião com variados graus de apreensão. Taylor está — tal como no início da carreira do Queen — muito entusiasmado com a nova turnê, e pronto para “rasgar o verbo” diante de quaisquer detratores. “Ser o queridinho dos críticos é o beijo da morte”, sentencia ele. “O que talvez seja o motivo pelo qual ainda estejamos vivos.”

No início de 1967, enquanto Jimi Hendrix fascinava Freddie Bulsara e

Brian May, em Londres, o jovem Roger Meddows Taylor, de dezoito anos de idade, traçava seus próprios planos para assistir a uma apresentação do astro. Vivendo em Truro, na Cornualha, Taylor dirigiu por mais de 250 quilômetros até Bristol, a parada mais próxima dele que Jimi faria em sua turnê pelo Reino Unido. Ao vê-lo, Taylor tornou-se imediatamente um “convertido”, continuando na estrada para assistir a Hendrix tocar ao vivo mais duas vezes. De volta a Truro, sua própria banda, The Reaction, começaria a radicalizar sua sonoridade, deixando para trás as versões de canções pop e da Motown e esforçando-se para imitar a nova e excitante música que surgia, exatamente do mesmo modo como fazia Brian May, com seu grupo “1984”. Porém, no verão de 1967, Taylor deixou Truro para iniciar um curso de odontologia na Escola de Medicina de Londres. The Reaction prosseguiria com suas atividades, mas a mudança de Roger para a capital assinalaria o princípio do fim da banda, que já fora chamada “A Banda Campeã da Cornualha”.

Roger Taylor (“Meddows” era outro sobrenome) nascera em 26 de junho de 1949 em West Norfolk, no Hospital de King’s Lynn, sendo o primogênito de seus pais, Michael e Winifred. Michael era um funcionário público civil que trabalhava para o Ministério da Alimentação (como inspetor da câmara de comércio e distribuição de batatas), enquanto Winifred deve ter contribuído com seus genes musicais, pois havia aprendido a tocar acordeão ainda durante a infância. Após o nascimento de uma filha, Clare, em 1953, a família mudou-se de King’s Lynn para Truro, uma bela cidade mercantil, autointitulada a “capital” da Cornualha.

Roger passou a frequentar a Escola Bosvigo, onde, aos oito anos de idade, começou a tocar ukulele. Apenas alguns meses depois, ele formou uma banda de *skiffle* — The Bubblingover Boys —, na qual ele tocava ukulele em companhia de dois aspirantes a guitarristas e de outro estudante, que tocava o inevitável contrabaixo confeccionado com uma caixa de chá. Eles tocaram em um baile da escola, mas, nas palavras do próprio Taylor, foram “terríveis; realmente terríveis”. Em maio de 1960, aos onze anos de idade, ele obteve uma bolsa de estudos para frequentar a Escola da Catedral de Truro — com a condição de que cantasse com o coral da escola em todas as apresentações e aos domingos, na igreja, várias vezes. Porém, apenas quatro meses depois, ele mudou de escola outra vez, quando lhe foi oferecida uma vaga na prestigiosa Truro School. Enquanto isso tudo acontecia, um primo mais velho, que possuía um toca-discos portátil Dansette, apresentava Roger a

Elvis Presley e Jerry Lee Lewis. Dentro de pouco tempo, uma guitarra acústica barata substituiria o ukulele em sua preferência. Roger chegou a aprender alguns rudimentos de guitarra, mas logo se sentiu atraído por outro instrumento, mais barulhento.

“Eu me lembro de bater nas panelas da minha mãe, usando suas agulhas de tricô como baquetas”, diz Roger. “Então, meu pai encontrou uma velha caixa, em um velho depósito de armazenagem onde ele trabalhava. Eu comecei com a tocar com ela.” No Natal de 1961, Michael Taylor comprou uma nova caixa e um prato de bateria, como presentes para seu filho. Logo ele compraria um pequeno conjunto de peças de bateria Ajax: “O conjunto consistia-se de um tom-tom, um bumbo, uma caixa e um pequeno prato.” Aquilo foi suficiente para fazer com que ele começasse a tocar o instrumento, a sério.

Em 1964, após a separação de seus pais, Roger, sua irmã Clare e sua mãe deixaram a casa da família, em Falmouth Road, mudando-se para uma nova casa, em Hurland Road — onde ao menos um antigo vizinho ainda se lembra do “maldito moleque que estava sempre tocando bateria, com a porta da garagem aberta”. A curiosidade de Roger, aos treze anos de idade, fora novamente espiciçada em 1963, pelo lançamento do sucesso “Diamonds”, gravado pelos ex-integrantes dos Shadows, Jet Harris e Tony Meehan — um número rítmico-instrumental selvagem, que “mexeu com os nervos” do jovem baterista. Antes que o ano terminasse, ele já estava tocando sua bateria em um trio, também integrado por outros dois alunos da Truro School: o contrabaixista David Dowding e o guitarrista Mike Dudley. Fazendo-se chamar por vários nomes — tais como The Cousin Jacks, Beat Unlimited e, possivelmente, The Falcons —, o trio ensaiava em um celeiro na fazenda dos pais de Dowding, na localidade vizinha de New Mills, tocando versões passáveis de sucessos dos Shadows, como “FBI” e “Apache” (exatamente como também o faziam Brian May e Dave Dilloway, à mesma época), e o “carro-chefe” de Taylor: uma versão do sucesso “Wipe Out”, dos Surfaris, com um pesadíssimo solo de caixa.

Em algum momento, um vocalista foi acrescentado ao trio e a banda passou a tocar em eventos escolares, festas particulares e em uma apresentação vinculada a uma campanha para angariar fundos para os Jovens Liberais de Truro, organizada pelo colega de escola de Roger, o falecido liberal, membro do Parlamento britânico, David Penhaligon. “Eu estava envolvido com aquela apresentação, mas nós perdemos dinheiro com ela; o

que me serviu como motivo de reflexão sobre os Jovens Liberais”, recordou-se Penhaligon. Outras pessoas que conheceram Taylor em seus dias de estudante lembram-se dele como um garoto que era simplesmente “louco por bateria”, com — como disse Penhaligon — “um verdadeiro fetiche para vir a ser um astro pop”. “Eu sempre desejei estar envolvido com o rock ’n’ roll, mas não necessariamente tornar-me um astro do rock”, defendeu-se Taylor, em 1999. “Mas eu costumava ouvir a música, ver os cantores, e pensava comigo: ‘Eu também quero um pouco disso...’”

Quando 1965 chegou, Taylor e Mike Dudley já eram maiores do que a Beat Unlimited. Transitando pela cena musical de Truro, que transcorria desde os pequenos clubes noturnos da cidade até a Ford’s Music Shop, passando por uma cafeteria na Old Bridge Street, eles terminaram por fazer um contato importante. Roger e Mike foram abordados pelo músico local John Grose — mais conhecido pelo nome artístico de Johnny Quale — e convidados por ele para integrar sua banda de apoio. Descrito por Mike Dudley como “um clone de um cruzamento de Elvis com Billy Fury”, Quale ostentava um topete *a la* Presley e tentava cantar como seu herói.

Intitulando-se Johnny Quale and The Reactions, Taylor e Dudley (agora tocando teclado) juntaram-se ao contrabaixista Jim Craven, o guitarrista Graham Hankins e o saxofonista John Snell, chamado “Acker”, por conta de sua devoção por Acker Bilk, o famoso instrumentista de jazz tradicional, conhecido como o “Grão-Mestre da Clarineta”. Em março, depois de haverem ensaiado apenas algumas vezes, eles fizeram sua apresentação de estreia no Campeonato Anual de Rock e Rhythm and Blues, no palco do Teatro Municipal de Truro, tocando uma seleção de músicas dos Beatles, de Roy Orbison e de Elvis. Dentre as quinze bandas concorrentes, eles terminaram em quarto lugar na competição.

Geoff “Ben” Daniel, também estudante da Truro School, que tocava guitarra em outra banda local, àquela época, explica: “Havia as bandas do oeste da Cornualha e havia as bandas do leste da Cornualha; logo, havia essas duas ‘torcidas’ rivais. Era um negócio altamente competitivo, e eu acho que Roger ficou ‘mordido’ porque sua banda não venceu o campeonato, naquele dia. Sua frase favorita era: ‘Eu vou ser um astro pop’. Ele dizia isso o tempo todo, e nos deixava malucos.” Na verdade, Taylor já estava pensando adiante e demonstrando seu lado ambicioso. “Ele veio assistir a uma apresentação da banda em que eu tocava, em Camborne”, recorda-se Daniel, “e, no dia

seguinte, na escola, aproximou-se de mim e disse: ‘Quando você não quiser mais tocar naquela banda...’ ”

Daniel aceitaria a oferta de Taylor, mas não antes do ano seguinte. Nesse ínterim, Johnny Quale and The Reactions passaram todo o verão apresentando-se regularmente em Truro, Penzance e Falmouth. Em suas audições domésticas, Taylor inspirava-se com The Yardbirds e The Who, vindo a prestar alguma atenção aos Beatles somente depois do lançamento do álbum *Revolver*, em 1966. No palco, seu estilo autoconfiante de tocar bateria era apenas uma forma de imitar seu herói, Keith Moon, do The Who. “Moon possuía um estilo único”, disse Taylor. “Ele não devia nada a ninguém. The Who era uma banda assombrosa: energia pura; arte pura.” Quando seus ídolos apresentaram-se no Ringue de Patinação de Camborne, no outono daquele ano, ele levou uma namorada para assisti-los em sua companhia, e tentou — em vão — apanhar as baquetas de Moon, quando este as atirou para a plateia. Tempos depois, Taylor iniciaria um relacionamento com uma garota da Truro Grammar School, chamada Jill Johnson. Jill era integrante de um trio de folk rock chamado The Three Jays, que também incluía a namorada de Mike Dudley. Em algum lugar em Truro ainda deve existir uma fita com uma gravação de Roger acompanhando as três garotas à bateria, apreciando uma de suas raras incursões à música folk. No palco ou fora dele, acompanhado por uma namorada “oficial” ou não, os cabelos loiros e as feições delicadas de Taylor sempre atraíram para ele as atenções femininas. Mike Dudley recordaria, anos mais tarde, que após haver perdido o Campeonato de Rock e Rhythm and Blues, Roger seduziu uma atraente dançarina que acompanhava a banda vencedora.

Em setembro, Johnny Quale abandonaria a banda, após um desentendimento motivado por uma besteira. A paixão de Quale por Elvis era tão grande que ele insistira para que a banda o liberasse, certa noite de sábado, para que pudesse assistir a um filme estrelado por Presley que estava sendo exibido no cinema Truro Plaza. No entanto, a banda havia agendado uma apresentação para aquela mesma noite, e Johnny, sempre um profissional responsável, sentiu-se obrigado a honrar o compromisso. Contudo, furioso, ele deixou a banda tão logo a apresentação terminou. Irrefreável, a banda logo encontrou um substituto para ele, na figura de Roger “Sandy” Brokenshire — que atuava como cantor e promotor de bailes na cidade, nas horas vagas, enquanto ganhava a vida trabalhando como

açougueiro, durante o horário comercial. “Sandy” era um *showman* “à moda antiga”, que usava uma vasta cabeleira encaracolada e extravagantes roupas de cena, sendo acostumado a subir aos palcos desde a infância. Na verdade, o “velho” de 24 anos de idade e seu antecessor eram “farinha do mesmo saco”; mas sua voz poderosa prestava-se melhor para berrar números como “I Go Crazy”, de James Brown, ou “What’d I Say”, de Ray Charles. “Roger Taylor não foi o melhor baterista com quem já me apresentei”, recordou-se Brokenshire, anos depois. “Mas ele era bonitão, e realmente entendia de música. Ele costumava esperar por mim à porta do açougue em que eu trabalhava; então, seguíamos para uma apresentação.”

Frequentemente, Brokenshire apresentava-se — tal como se lembra um dos integrantes da banda — “ainda engordurado de fazer linguças”. Mas, com ele, The Reactions dividiam seu repertório entre canções soul altamente energéticas (tais como “My Girl” e “Knock On Wood”, também incluídas no repertório do “1984”) e sucessos de rock da moda — incluindo “Satisfaction”, dos Rolling Stones, durante cuja execução Taylor assumia o vocal ao mesmo tempo em que tocava a bateria. Em março de 1966, a “repaginada” The Reaction (após outra sutil mudança de nome) inscreveu-se novamente no Campeonato de Rock e Rhythm and Blues, no Teatro Municipal de Truro. A esta altura, o guitarrista Geoff “Ben” Daniel já integrava a banda. “Todo mundo, na escola, passou a me chamar de ‘Ben’, por causa de Ben-haddad, o antigo monarca do Oriente Médio”, diz ele. “Eu estava lendo seu nome em voz alta, durante uma aula de Estudos Religiosos, quando tive um ataque de riso. Desde então, o apelido ‘colou’. Entrei para a banda no início de 1966; acho que aconteceu um desentendimento entre Graham Hankins e os outros integrantes da The Reaction.”

No Teatro Municipal, a banda causou sensação com seus integrantes vestindo blusas negras de gola olímpica e o bumbo da bateria de Taylor pintado com um alvo “modernoso”, e atacou com “In the Midnight Hour”, de Wilson Pickett, e “Will You Still Love Me Tomorrow?”, das Shirelles. Nem mesmo as calças multicoloridas e a jaqueta de pele de ovelha azul e cor-de-rosa de Roger Brokenshire chamavam mais atenção do que o desempenho estonteante da banda. The Reaction “arrasou” a concorrência, ofuscando The Strangers, outra banda local, de Truro; The Other Five, de Newquay; e Kontiki Klan, de Falmouth. Eles venceram o campeonato e, segundo a *West Briton and Royal Cornwall Gazette*, “foram assediados por um bando de

jovens garotas”.

Como vencedora do concurso, The Reaction passou a ser muito solicitada para fazer novas apresentações; e, graças a isso, passou a ser chamada de “A Banda Campeã da Cornualha”. Eles fizeram a abertura para o show dos Kinks, no Teatro Municipal de Torquay, e para Gerry and The Pacemakers, no Salão de Dança Flamingo, em Redruth — além de tornarem-se a “banda da casa” de um novo clube chamado PJ’s, em Truro. Rik Evans, um empreendedor local, assistiu pela primeira vez a uma apresentação da The Reaction durante a recepção oferecida aos convidados de um casamento. Aos 21 anos de idade, Rik havia recentemente adquirido uma empresa de aluguel de tendas e barracas — equipamentos que ele havia alugado para os anfitriões desta mesma ocasião. Ele e Taylor tornaram-se amigos, então. “Eu costumava agendar apresentações da The Reaction para quaisquer festas de casamentos”, diz Rik. “Eles formavam uma grande banda. Afora The Dave Clark Five, bandas que contassem com bateristas que também soubessem cantar eram raramente vistas. Mas Roger tinha uma bela voz, desde aquela época.”

Quando o contrabaixista da The Reaction, Jim Craven, não estivesse disponível em algum fim de semana — porque também tocava com The Nashville Teens, em Torquay —, Rick Penrose o substituía. Penrose encontrara Roger pela primeira vez na Escola da Catedral de Truro; e, como contrabaixista da banda local The Strangers, reencontrou-se com Taylor no circuito de apresentações musicais. Rick foi testemunha do sucesso incontestável que o baterista da The Reaction fazia com o sexo oposto. “Roger apanhou a nossa van para levar algumas garotas para casa, após uma apresentação. Porém, ele se foi e não voltou mais. Então, retiramos todas as peças do seu conjunto de bateria dos estojos e atiramos tudo na rua; o equipamento todo. Deus sabe por quanto tempo ele nos deixou ali, esperando.” Rick demonstrou senso de humor semelhante ao notar a maneira decidida com que Roger resolveu um problema de fixação das peças do seu conjunto de bateria, certa vez. “Nós tocamos na escola técnica de Plymouth, cujo palco tem aquele belo piso encerado de madeira polida. Roger tocava o bumbo com tanta força que a peça não parava no lugar, movendo-se para frente. Então, antes da apresentação, ele fixou os pés do instrumento sobre o piso usando pregos de quinze centímetros.” “Os caras ficaram loucos da vida”, recorda-se Mike Dudley.

Penrose passou a integrar The Reaction de maneira permanente, e, em outubro, acompanhou a banda e seu ex-vocalista, Johnny Quale, em uma sessão de gravação em um estúdio de Wadebridge. Quale fizera contato com um produtor da EMI, Norrie Paramour, e desejava enviar-lhe uma fita demo. “Um amigo de Norrie dirigia o estúdio”, esclarece Geoff Daniel. “Johnny pretendia gravar um compacto com seu estilo de música — o que significava o estilo de Elvis. Nós concordamos em atuar como sua banda de apoio, mas, sinceramente, ele já dera o que tinha para dar.” Depois de haverem acompanhado Quale na gravação de quatro faixas, o engenheiro de som do estúdio fez uma proposta a eles. “Nós lhe demos uma gorjeta”, continua Daniel, “e ele permitiu que gravássemos duas músicas do nosso repertório.” The Reaction, então, gravou — um tanto às pressas — suas versões de “I Feel Good (I Got You)” e “In the Midnight Hour”, com Roger assumindo os vocais principais, tornando esta a primeira gravação profissional do futuro baterista do Queen.

Passado o calor do momento, ao ouvirem o compacto de Johnny Quale algumas das deficiências da banda puderam ser percebidas, de maneira inequívoca. “Nós chutamos John Snell para fora da banda, porque ele era incapaz de tocar aquele maldito saxofone no tom certo”, diz Mike Dudley. Logo Snell seria seguido por Roger Brokenshire. “Sandy era um *frontman* fantástico, porque era cheio de energia. Sem dúvida, ele ‘roubava a cena’”, ri-se Rick Penrose. “Não quero apunhalá-lo pelas costas, mas ele berrava e esgoelava-se um bocado; e corria pelo palco vestindo aquela jaqueta de pele de ovelha, esforçando-se para parecer-se com Sonny Bono...” À época do sucesso de *Highway 61 Revisited*, de Bob Dylan — álbum do qual The Reaction já incluía três músicas em seu repertório —, o estilo “cantor de cabaré” de Brokenshire parecia incongruente. “Havia uma pendenga entre ele e Roger e Mike”, recorda-se Geoff Daniel, “mas eu tratava de manter-me bem distante disso.” Todavia, outros integrantes da banda lembram-se da saída de Brokenshire de maneiras diferentes. Supostamente, os vários integrantes da banda apenas deixaram de apanhá-lo à porta do açougue, até que ele entendesse a mensagem. Impávido, Brokenshire mudou seu nome artístico para Rockin’ Roger Dee e passou as três décadas seguintes cantando no circuito de clubes da Cornualha.

Tal como Brian May e sua banda estudantil, The Reaction também mudou, ao longo de 1967. “Todos nós ‘piramos’ com o Cream e Hendrix”, diz Geoff

Daniel, que deixou a banda para cursar a universidade, naquele verão. Tendo seu *kit* de bateria deslocado mais para frente e para o centro do palco, o vocalista/baterista Taylor (que recebera da banda o onomatopaico apelido de “Splodge”, referente ao vigor com que ele tocava o instrumento) era, agora, o novo líder da The Reaction — com a feliz anuência dos outros integrantes. Além de Keith Moon, Taylor encontrara um novo herói e modelo em quem se inspirar: Mitch Mitchell, o baterista da The Jimi Hendrix Experience. “Roger sempre teve uma visão muito arrojada”, explica Rick Penrose. “Em qualquer banda, há sempre alguns sujeitos que estão ali somente por diversão; mas Roger possuía uma ambição verdadeira.”

Uma vez que assumira a liderança, Taylor trabalhou duro para assegurar-se de que The Reaction obtivesse as melhores apresentações possíveis, contratando os serviços de uma agência de contatos. Porém, percebendo que poderia economizar dinheiro agendando, ele mesmo, as apresentações da banda, dispensou a agência e passou a fazer isso. No palco, seu desejo de causar impacto levou-o a embeber com gasolina as bordas dos pratos da bateria e atear-lhes fogo, ao final das apresentações. Enquanto isso, o piano pertencente à família Taylor teve seu teclado e encordoamento arrancados do móvel original e remontados em uma caixa menor, lambuzada com tinta, para que pudesse ser mais facilmente transportado para as apresentações. Certa vez, durante uma interpretação especialmente delirante de “Land of 1000 Dances”, de Wilson Pickett, Roger destruiu completamente o instrumento, atacando-o com um martelo. O “mantra” que Taylor repetia incessantemente — “eu vou ser um astro pop” — parecia, agora, muito mais crível.

Porém, o estilo “teatro de revista do soul” das apresentações da The Reaction não teria vida muito longa. Rick Penrose era um ano mais velho do que Taylor e Dudley, e já tinha um emprego de tempo integral, além de atuar como músico; por isso, ele enfrentou um desafio ainda maior, quando a banda reduziu-se a apenas um trio. Inspirada pelo Cream e The Jimi Hendrix Experience, a nova versão da The Reaction aconteceu quando Mike Dudley vendeu o órgão e adquiriu uma Stratocaster branca, ao estilo de Jimi. O gosto musical de Roger e Mike havia mudado, com a inclusão dos álbuns *The Who Sell Out*, *Are You Experienced?*, de Hendrix, e *Disraeli Gears*, do Cream; consequentemente, o repertório da banda também mudou. “Eu achava difícil”, admite Penrose. “Quando éramos cinco ou seis na banda, eu me sentia mais seguro. Com apenas três de nós, eu tinha de esforçar-me mais.

Aprendi até mesmo a gostar disso; mas, fora da banda, eu era muito pressionado para que abandonasse a música.”

Se Rick vinha encontrando dificuldades para comprometer-se com a banda e administrar um emprego de tempo integral, um acidente sofrido a caminho de uma apresentação, em fevereiro de 1967, ajudou-o a tomar sua decisão. Roger dirigia a van Thames Trader do grupo, enquanto na traseira do veículo viajavam Rick, Mike Dudley e outros quatro amigos — incluindo os colegas da Truro School, Neil Battersby e Peter Gill-Carey, dois estudantes que faziam as vezes de *roadies*. Embora Taylor — aos dezessete anos de idade — tivesse obtido sua licença para dirigir muito recentemente, Battersby, o motorista habitual, passara-lhe as chaves do veículo.

Dirigindo sob chuva pesada e denso nevoeiro, ao cruzar o vilarejo de Indian Queens, na Cornualha, Taylor não conseguiu enxergar a tempo um caminhão de peixes estacionado quase no meio da estrada, com suas luzes apagadas. O caminhão e a van da banda capotaram, devido à violência do impacto, tendo sido Roger arremessado para fora do veículo, através do para-brisa. Inacreditavelmente, ele escapou do acidente apenas com ferimentos superficiais. Rick Penrose recebeu uma saraivada de estilhaços de vidro e sofreu inúmeros cortes, e Mike Dudley fraturou o nariz e uma das mãos. No entanto, Peter Gill-Carey foi quem sofreu os ferimentos mais graves, tendo um pulmão perfurado. Embora ele terminasse por recuperar-se completamente, teve de passar vários meses internado em um hospital, convalescendo. O pedido de indenização de seguro, no entanto, levaria alguns anos para ser atendido, uma vez que o dono do caminhão recusou-se a assumir qualquer responsabilidade pela colisão. O incidente lançaria uma longa sombra sobre todos os envolvidos. “Aquele acidente horrível fez uma grande diferença”, diz Rick Penrose. “Havia pessoas que insistiam para que eu deixasse a banda e, então, aquilo aconteceu. Tudo tornou-se uma única coisa.”

Para Roger e os demais, também havia a questão da continuidade de seus estudos. Tempos depois, Taylor afirmaria que fora “um estudante relapso”; mas, no verão de 1967, ele ainda conseguiu deixar a Truro School com sete níveis “O” e três níveis “A”: em Física, Química e Biologia — embora haja quem diga que esses níveis “A” não tenham sido tão elevados quanto seria de supor. Seu antigo colega de escola David Penhaligon, mais tarde, diria, brincando, que “sempre disseram que, supostamente, Roger teria arruinado

quatro ou cinco carreiras acadêmicas ao envolver outras pessoas na banda.” Porém, para amenizar esta alegação havia Mike Dudley, que conseguira obter uma vaga na Universidade de Oxford. Rick Penrose recorda-se que, então, Taylor vivia sob intensa pressão de seus pais. “Roger estava pronto para ir para a faculdade, quando sua mãe disse a ele: ‘Você não me vá para lá e comece a tocar em outra banda, Roger!’”

Deixando seu conjunto de peças de bateria para trás, em outubro de 1967, Taylor iniciou o curso de Odontologia na Escola de Medicina de Londres, em Whitechapel. Ele arranhou uma vaga em um pequeno apartamento no piso térreo, no número 19 da Sinclair Gardens, em Shepherd’s Bush, o qual era compartilhado com mais quatro estudantes — incluindo outro rapaz proveniente de Truro, Les Brown. Incidentalmente, Brown estudava na Faculdade Imperial. Taylor iniciou seu curso de graduação ao mesmo tempo em que Brian chegava ao segundo ano na Imperial, e Freddie Bulsara iniciava seu segundo ano na Ealing Technical College and School of Art. Em Londres, Taylor respeitaria a vontade de sua mãe, ao longo de todo o ano seguinte. Sem um conjunto de peças de bateria, ele contentava-se com breves excursões ao Marquee, enquanto o apartamento em Sinclair Gardens logo passou a ecoar com os pesados acordes “progressivos” do álbum de estreia do Free, *Tons of Sobs*; e, pouco depois, com o *Music in a Dolls House*, do Family.

Em uma viagem de retorno a Truro, durante as férias de verão de 1968, ele tentou reviver The Reaction com quaisquer músicos que estivessem disponíveis. Inspirado pelos “happenings” musicais que aconteciam em Londres, Taylor fez um acordo com seu amigo e proprietário de uma empresa de aluguel de tendas e barracas, Rik Evans, para agendar algumas apresentações por conta própria.

Chamando a esses eventos de “Experiência Sonora de Verão na Costa”, The Reaction se encarregaria da música enquanto Rik providenciaria uma tenda e um porteiro; a receita (“cinco shillings por pessoa, pagos na entrada”) seria dividida meio a meio. “Levamos nossa tenda para muitos lugares, por toda a Cornualha”, diz Evans. “A melhor apresentação que fizemos foi na praia de Perranporth. O clube dos salva-vidas local promoveu um churrasco e The Reaction proporcionou a música. Infelizmente, o conselho de administração não nos queria por ali; então, jamais voltamos. Houve vezes em que nós simplesmente armamos a tenda em uma daquelas pequenas

enseadas, sem sabermos se a terra tinha dono ou não. Os caras plugavam os instrumentos e tocavam. Até que conseguimos fazer uma graninha. Não tínhamos qualquer estrutura; o público sentava-se no chão.” Em uma dessas ocasiões, numa enseada escondida em Trevellas Port, próximo de St. Agnes, desabou uma tremenda tempestade, e apenas um punhado de pagantes compareceu. “Creio ter visto uns cinco *teddy boys* dançando em uma poça d’água”, ri-se Rik Evans.

Com o fim das férias, The Reaction dissolveu-se, definitivamente: esposas, famílias, empregos fixos e carreiras universitárias desempenharam papéis importantes nessa cessação. Mike Dudley voltou para Oxford; ele continuou a tocar música, mas assumiu uma carreira no ramo de seguros. Rick Penrose tocou em uma bandinha de cabaré, antes de tornar-se um fotógrafo profissional. Geoff “Ben” Daniel trabalhou como consultor de engenharia, e, mais tarde, mudou-se para Hong Kong. Rik Evans ainda administra sua empresa de aluguel de barracas, em Truro. Quando perguntado sobre seus dias com The Reaction, Taylor sempre mostrou-se reservado e evasivo. “Meus amigos e eu formamos uma banda na escola. Ela cresceu para além dos limites da escola, até que, afinal, as bandas ruins tornaram-se boas bandas”, disse ele, certa vez. “Eu sempre fui o líder. Eu devo ter sido um agente provocador.”

De volta à Escola de Medicina de Londres, no outono de 1968, a veia provocadora de Taylor voltaria a pulsar. Haver voltado a tocar em Truro dera-lhe um “gostinho” do que ele vinha perdendo. Além disso, ele vinha, gradativamente, perdendo o interesse pelo curso de Odontologia. “Eu apenas emergira do condicionamento da classe média”, afirma ele. “Você tem de ter um bom emprego, e fazer uma boa carreira... E aquela era uma boa maneira de permanecer em Londres sem ter de trabalhar.” Ansioso para formar uma nova banda, ele chegou até mesmo a contatar Rick Penrose e convidá-lo para ir a Londres. “Mas eu recusei”, explica Rick. “Não tenho arrependimentos quanto a isso. Às vezes eu penso que os rumos de sua vida já estão traçados para você.”

Taylor não teria de esperar muito para encontrar novos parceiros. No outono, seu companheiro de apartamento, Les Brown, viu um cartão postal afixado em um quadro mural, na Faculdade Imperial. A mensagem que continha era simples: “Precisa-se de um baterista que toque ao estilo de Ginger Baker ou Mitch Mitchell.” Isto marcaria o início de uma nova vida

para o baterista de dezenove anos de idade. “Tocar em uma banda sempre fora um sonho para mim”, insistiu Taylor, anos mais tarde. “Eu sempre quis fazer isso; e, de repente, isso provou ser melhor do que qualquer outra coisa. Eu fui muito bem-sucedido, e isso é tudo.”

TRÊS

Um Feliz Acidente

“No início, eu estava bem preparado para passar fome. Você tem de acreditar em si mesmo, não importa quanto tempo leve.”

— Freddie Mercury

“Eu só quero ir para casa e ser um leiteiro.”

— Mick “Miffer” Smith, baterista da primeira banda de Mercury, o Ibex

Foi enquanto estudava na Ealing Technical College and School of Art que Pete Townshend, guitarrista do The Who, sentiu-se tentado a destruir uma guitarra elétrica no palco pela primeira vez. Pete, que estudou ali por dois anos, até 1964, teve seu momento de “iluminação” enquanto ouvia ao palestrante Gustav Metzger expor sua teoria sobre a arte autodestrutiva. Metzger foi um dentre um punhado de palestrantes que passaram pela Ealing dotados daquilo a que Townshend, reverentemente, chamou de “pensamento selvagem”. Entre os estudantes da Ealing cujo pensamento estava em sintonia com o de Townshend encontrava-se Roy Ascott, que, certa vez, trancou um grupo de estudantes no teatro onde ouviam a uma palestra e bombardeou a todos com um contínuo piscar de lâmpadas, antes de conduzi-los — em debandada — ao hall da entrada principal da faculdade, cujo piso ele havia, previamente, coberto com centenas de bolinhas de gude. O objetivo de Ascott era desafiá-los e desorientá-los. Na opinião de Pete Townshend, Ascott era “um baita de um gênio”.

Quando Freddie Bulsara chegou a Ealing, no verão de 1966, a fama de “gênio” provavelmente já havia sido transferida para o próprio Pete Townshend. Em 1966, a “lista de chamada” dos estudantes de Artes que se haviam tornado astros do rock estava aumentando: Townshend, Ron Wood, Charlie Watts, Keith Richards, Jimmy Page, Eric Clapton...

Uma cinzenta edificação de tijolos na Saint Mary's Road, perto de Ealing Green, nas profundezas da suburbana zona oeste de Londres, a Ealing Technical College and School of Art não gozava da mesma reputação que suas rivais. “Camberwell e Chelsea eram bem conhecidas por seus pintores”, explica o ex-estudante de Artes Gráficas da Ealing, Renos Lavithis; “St. Martin's e Holborn eram boas em pintura e moda. Os cursos de Moda e Desenho Industrial da Ealing eram bons; mas seu departamento de Artes, de modo geral, não era tão bom.”

Mark Malden conheceu Freddie Bulsara quando ambos matricularam-se no curso de Design de Moda — sendo os dois os únicos estudantes do sexo masculino em meio a uma classe com trinta mulheres. “Fred nos contou que sua família era de origem persa, mas deu a entender que todos viviam na Inglaterra havia gerações”, diz Malden. “Sua maneira de falar, seu sotaque e sua pronúncia, eram os de alguém que frequentara uma boa escola particular na Inglaterra.” Desde o princípio, Freddie disse a Mark que desejava estudar design gráfico, mas que resolvera experimentar o design de moda, antes. Todavia, seu nível “A” em Artes tinha pouco valor naquele curso, cujo foco principal era a tecnologia têxtil, a impressão sobre tecidos e o desenho de padronagens. A dupla chegou a produzir — para uso próprio — algumas belas camisetas utilizando a técnica do batik, e, mais tarde, Freddie serviria como modelo para desfilarm uma das criações de Malden — uma jaqueta de couro e pele, com padrão espinha de peixe — na exposição de moda do final de ano.

No curso de moda, Freddie e Mark fizeram uma amizade mais estreita com três estudantes de sua classe: Gillian Green, Celia Dawson e Glynnis Davies — mais conhecida como “Glyn, the Pin” (“Glyn, o Alfinete”). Os cinco frequentavam o vizinho pub Castle Inn e apresentações musicais no teatro da faculdade e em seu edifício anexo, em Drayton Green. Freddie e Mark excursionavam ainda um pouco além, até o clube Crawdaddy, em Richmond, (onde eles assistiram às apresentações de um ainda desconhecido Elton John) e ao teatro de uma escola em Hayes, para assistirem ao ex-aluno da Ealing, Pete Townshend, destruir guitarras no palco, com o The Who. Aos fins de semana, Bulsara às vezes fazia-se acompanhar por Gillian e Celia até o pub Green Man, em Putney Heath.

Embora ainda vivesse em casa, com seus pais, Fred ganhava algum dinheiro por si mesmo, trabalhando aos fins de semana como separador de

bagagens no Aeroporto de Heathrow. Malden diz: “Sei que é difícil imaginar Freddie Mercury fazendo algum tipo de trabalho braçal.” Porém, logo ele descobriu uma fonte de renda mais lucrativa, posando como modelo vivo nas aulas de Arte na faculdade, à noite. Fred contou a Mark Malden sobre aquela oportunidade e, logo, ambos estavam faturando cinco libras por duas horas de trabalho, posando nus para o que Malden recorda-se como “um bando de mulheres velhas, e alguns homens, também.”

Um ano depois da chegada de Fred Bulsara a Ealing, dois artistas iniciantes de Yorkshire — Chris Smith e Paul Humberstone — ingressaram na escola. Ambos haviam-se matriculado no curso de Publicidade e Design Gráfico. Smith também era um tecladista, que paralelamente fazia um curso particular para obter uma graduação em Música. “Eu poderia ter cursado a faculdade de Música, mas fui para a escola de artes simplesmente porque era isso o que Keith Richards havia feito.” Enquanto exploravam as dependências da faculdade, em seu primeiro dia, os dois acidentalmente se depararam com o departamento de Moda. “Não quero parecer machista, mas nossos primeiros pensamentos foram: ‘Moda? Oba! Deve haver um montão de mulheres bonitas, lá dentro!’”, diz Paul Humberstone. “Então, enfiamos as cabeças pela porta e a primeira coisa que vimos foi aquele cara, com um cabelão preto e comprido: Freddie Bulsara.”

Em algum ponto entre 1967 e 1968, Fred trocou o curso de Moda pelo de Design Gráfico, indo juntar-se a Alan Hill, seu velho companheiro dos tempos de Isleworth. “Ainda não sei bem como ele conseguiu fazer isso”, diz Alan, hoje. “Talvez após supor que desejasse fazer um curso de moda, Fred tenha se dado conta de que realmente preferiria optar pelo design gráfico. Mas creio que, na verdade, ele tenha pensado que nós nos divertíamos mais e íamos a mais festas.” Mark Malden tem uma opinião diferente: “Fred foi expulso do curso de Moda pelo diretor James Drew”, revela ele. “Mas ele ‘passou-lhe uma conversa’, para que fosse transferido para o curso de Design Gráfico, em vez de ser expulso da escola. Às vezes eu imagino se ele não teria feito isso propositalmente, para prolongar sua permanência na faculdade e ter tempo para decidir o que faria de sua vida.”

O curso era vagamente dividido entre design gráfico, arte comercial e ilustração. Fred logo juntou-se a uma “panelinha” de estudantes com inclinações musicais, na qual incluíam-se Chris Smith, Nigel Foster e o vocalista principal do “1984”, Tim Staffell. Os quatro, segundo recorda-se

Smith, “sentavam-se a um canto da sala e conversavam sobre música, o dia inteiro. Qualquer tipo de música: de Jimi Hendrix a Igor Stravinsky.” Os intervalos para o almoço eram passados em trânsito, entre a sala comunitária dos estudantes, o refeitório (Alan Hill diz: “Freddie e eu tínhamos uma queda pela mesma garota, e costumávamos ficar sentados ali, esperando até que ela aparecesse”), o Castle Inn e as lojas de guitarras e instrumentos musicais na Ealing Broadway.

Tim Staffell logo apresentou seus novos amigos ao “1984”. Após ter assistido à banda tocar no baile natalino do Teatro Municipal de Ealing, Chris Smith arriscou proferir sua opinião: “Eu disse a Tim Staffell, sem meias palavras: ‘Você e o guitarrista estão quilômetros à frente dos outros sujeitos’”, ri-se ele. Fred ficou igualmente impressionado com a banda de seu colega de classe, e estendeu a amizade que mantinha com Staffell para incluir Richard Thompson. “Eu morava em Hounslow; portanto, próximo de onde Fred morava”, diz Thompson. “Nós costumávamos andar juntos. Ele viajava na van, em minha companhia, para irmos às apresentações do ‘1984’, e eu frequentava sua casa. O pai dele possuía um daqueles antigos aparelhos estereofônicos; então, nós sentávamos ali, para ouvir os discos dos Beatles de Fred.”

Subash Shah, seu velho colega de escola na Índia e em Zanzibar, vinha escrevendo cartas, intermitentemente, para Bulsara, desde que se mudara com sua família para Ohio. “Jamais recebi uma resposta”, diz Shah. “Assim, fiz um pacto comigo mesmo: se ele não me respondesse em 1968, eu deixaria de escrever-lhe. Naquele ano, escrevi e contei a ele minhas opiniões sobre a Guerra do Vietnã e sobre tudo o que acontecia pelo mundo; mas ele nunca me respondeu. Percebi, então, que ele havia migrado para outra cultura; e que realmente não gostaria de ser lembrado acerca da Índia e de Zanzibar.”

Freddie, obviamente, encontrava-se muito agitado com todas as coisas que aconteciam à sua volta. Smith, Humberstone e Mark Malden fazem eco à descrição que seu velho companheiro de Isleworth, Brian Fanning, fez dele: “a curiosidade de Freddie Bulsara era como uma esponja, absorvendo todas as influências”. Em termos musicais, essa absorção era particularmente motivada pelo Cream e por seu adorado Jimi Hendrix; mas, para algumas pessoas, era difícil precisar quão a sério ele levava essas coisas. Juntamente com Fred, Alan Hill tornou-se um frequentador habitual do clube Marquee, em Londres. “Nós íamos assistir às apresentações do Cream, e Fred queria

estar sempre bem na frente, colado às caixas de som; então, ele começava a tocar uma guitarra imaginária. Se tivesse havido um campeonato de ‘air guitar’, naqueles dias, ele teria vencido, facilmente.”

“Na faculdade, ele sacava uma régua e começava a fazer sua imitação de Hendrix”, acrescenta Humberstone. Um escalímetro de dezoito polegadas ou, às vezes, uma régua-T eram seus “objetos de cena” preferidos durante essas representações. “O negócio é que você podia estar falando com Freddie sobre algum assunto sério e, de repente, *bang!* Ele sacava uma régua”, acrescenta Chris Smith. “E ele até tocava como um canhoto, para assemelhar-se ainda mais a Jimi Hendrix. Às vezes isso podia ser muito irritante; mas tratava-se apenas de Fred sendo ele mesmo.”

Segundo Roger Taylor, “Freddie assistiu a apresentações de Hendrix por catorze noites consecutivas, em diferentes pubs”. Uma vez que o guitarrista jamais tivesse tocado por catorze noites consecutivas, ninguém poderia disputar com Freddie, em termos de devoção. “Hendrix foi o motivo pelo qual James Drew expulsou Freddie do curso de Moda”, diz Mark Malden. “Ele faltava a aulas demais, na faculdade, para assisti-lo.” Malden acompanhou Freddie no primeiro concerto de Hendrix ao qual ele compareceu. “Foi em um clube obscuro, no Soho, em fins de 1966, ou no início de 1967”, diz Malden (o mais provável é que tenha sido no Bag o’ Nails, na Kingly Street). “Eu me lembro disso, porque Fred havia comprado um casaco da Força Aérea, pois fazia muito frio. Eu achei Hendrix interessante, mas não na mesma proporção do que Fred. Ele idolatrava o sujeito.”

Richard Thompson também se recorda de haver acompanhado Freddie a uma apresentação de Hendrix no Marquee. Chris Smith não pôde comparecer ao show, pois gastara a verba da bolsa de estudos equivalente a um semestre ao adquirir um novo amplificador (“Cheguei a passar fome, depois daquilo”), mas lembra-se de ter encontrado Fred, no dia seguinte, e de ouvir deste uma descrição acuradíssima dos mais mínimos detalhes da apresentação. Alan Hill encontrou-se pela última vez com Freddie Bulsara durante a cerimônia de seu casamento, em 1970. Então, os dois não se viam havia mais de um ano, mas Fred compareceu à festa trazendo um presente de casamento: um LP de Jimi Hendrix.

A observação de Smith de que Tim Staffell e o guitarrista eram os melhores músicos do “1984” provou-se acertada. No início de 1968, Brian

May deixaria a banda, sendo logo seguido por Tim. Eles planejavam iniciar um novo grupo, com Smith tocando órgão, May na guitarra e

Tim Staffell encarregando-se dos vocais principais e do contrabaixo. “Nós nos reunimos no pub Duke of Wellington, na Wardour Street”, recorda-se Smith, “e decidimos trabalhar juntos. Mas precisávamos de um baterista; daí surgiu a ideia de colocarmos um anúncio no quadro mural da Faculdade Imperial.”

O baterista “ao estilo de Ginger Baker ou Mitch Mitchell” que eles encontraram foi Roger Taylor. May encontrou-se com Taylor no bar da Faculdade Imperial, e, mais tarde, escreveria uma carta ao baterista na qual delineava suas ideias musicais — algo que demonstrava a obsessiva atenção do guitarrista aos detalhes e sua dedicação ao planejamento cuidadoso. Quando Staffell, Smith e May chegaram ao apartamento de Taylor e Les Brown, em Kensington, descobriram que as peças da bateria de Roger ainda estavam na casa de sua mãe, na Cornualha. Porém, improvisando com um par de bongôs — um instrumento musical caracteristicamente *hippie*, muito popular à época —, ele ainda foi capaz de impressioná-los. “Nós passamos uma hora apenas conversando com Roger, naquela noite”, diz Smith. “Ele também sabia cantar, o que nos impressionou muito favoravelmente. Lembro-me de que Tim disse, ao término do encontro: ‘Puxa, ele tem uma voz melhor do que a minha... E também é mais bonito do que eu!’”

O que Taylor tinha em comum com Brian May era sua ambição; mas, tal como Tim Staffell, ele possuía uma personalidade descontraída e mais despreocupada. “O estilo de Roger ao tocar a bateria era vigoroso e elaborado”, explica Staffell, “mas seu ânimo era sempre ‘para cima’.” Para Taylor, também, conseguir estabelecer uma conexão imediata com os outros integrantes da banda foi um alívio. “Eu fiz alguns testes, mas foram sempre ocasiões muito deprimentes, com dezoito conjuntos de peças de bateria enfileirados, e coisas assim.”

Embora ainda viajasse constantemente para Ealing, vindo da casa de sua família, em Feltham, Fred encontraria um “segundo lar” no apartamento de Chris e Paul Humberstone (“Fred vivia como um cigano”, recorda-se Brian May). Inicialmente, após mudarem-se para Londres, Smith e Humberstone moraram na Elsham Road, diretamente em frente à Taverna Kensington. Tempos depois, ambos encontraram alojamentos nas proximidades, no número 42b de Addison Gardens. A rede de contatos sociais dos músicos,

então, centralizava-se em torno da Kensington, Addison Gardens e do apartamento de Roger Taylor, em Sinclair Gardens.

Com o conjunto de bateria de Taylor trazido para Londres, eles começaram a ensaiar em qualquer espaço disponível na Faculdade Imperial — inclusive, de acordo com Chris Smith, “no armário das vassouras”. “Brian jamais conhecera alguém que soubesse afinar uma bateria”, disse Taylor, em 2002. “Ele sequer sabia que baterias têm de ser afinadas! Uma noção típica de um guitarrista. Mas eu e ele nos demos bem, logo de início. Seu estilo de tocar guitarra era muito bonito.”

A banda adotou o nome de Smile (“Sorriso”), uma criação de Tim Staffell, que ele imortalizou em um logotipo com o desenho de lábios carnudos que emolduravam dentes branquíssimos. O lugar ocupado pela Faculdade Imperial no circuito de shows universitários fez do Smile uma banda de apoio idealmente bem localizada. Contudo, a carreira acadêmica de seu guitarrista ainda era um problema. Tim e Chris ainda tinham um ano por completar em Ealing. Roger abandonaria seu curso de Odontologia com apenas metade de sua graduação completada, tranquilizando sua mãe com um vago plano de afastar-se da escola por um ano para dedicar-se à música. (Ele retomaria seus estudos, mais tarde, transferindo-se para o curso de Biologia, na North London Polytechnic.) Brian havia terminado o último ano de sua graduação, mas pretendia permanecer na Imperial para cursar uma pós-graduação e abrir caminho até terminar uma tese de doutorado sobre o movimento interplanetário da poeira cósmica. O futuro de May como astrônomo parecia assegurado: ele havia passado algum tempo na Suíça estudando a luz zodiacal em um observatório e, após graduar-se, fora convidado a conduzir pesquisas astronômicas no Observatório de Jodrell Bank, por recomendação do eminente astrônomo Sir Bernard Lovell. Tal como explicou um dos mestres de May, “Brian era, em primeiro lugar, um físico brilhante... Não havia dúvidas de que ele se tornaria um astro do rock.”

Seu futuro acadêmico podia haver sido traçado para ele, mas May tornara-se, então, uma presença constante nas plateias do Marquee, assistindo às apresentações de diversas bandas e atentando especialmente para seus guitarristas, enquanto mentalmente tomava notas. Ao menos um renomado guitarrista ainda se recorda do jovem esguio e cabeludo como uma presença permanente em suas apresentações, aproximando-se dele após os shows para fazer perguntas de ordem técnica sobre o equipamento utilizado. Duas

influências conflitantes na vida de May aconteceram quase simultaneamente, nos dias 24 e 26 de outubro de 1968. No dia 24, Brian, assistido por seus pais, recebeu seu diploma de Bacharel em Ciências das mãos da Rainha-Mãe, no Royal Albert Hall. Dois dias depois, o Smile tocava em uma apresentação na Imperial, abrindo o show para o Pink Floyd.

Tim Staffell sempre afirmou que a abertura para o Pink Floyd fora a apresentação de estreia do Smile. Chris Smith, no entanto, embora concorde que primeira apresentação da banda tenha sido na Imperial, acredita que a abertura do show tenha sido feita para os Troggs. “Quando nós chegamos, eles estavam fazendo uma passagem de som”, diz ele. “Se você já ouviu a *The Troggs Tapes* (uma gravação editada de maneira clandestina, na qual a banda discute violentamente em um estúdio), terá uma impressão exata de como eles eram, no palco. Além disso, o baterista deles sequer parecia saber tocar com as duas mãos ao mesmo tempo. Lembro-me de haver olhado para os outros caras, com o queixo caído. Aqueles eram astros pop. Eles tocaram ‘Wild Thing’ e nós mal pudemos acreditar. Por que nós estávamos abrindo o show para eles? Nós éramos muito melhores!”

O grupo ainda enfrentaria outro problema: as roupas de palco de Brian. “Brian já usava seus cabelos ao estilo afro, àquela época, mas ainda se parecia demais com um estudante”, diz Smith, com cautela. “Ele apareceu para tocar vestindo uma camisa branca de nylon e uma daquelas gravatas de tricô, do tipo que se usava em 1964. Extremamente ‘careta’. Então, Roger o levou de volta ao seu apartamento para que ele trocasse de roupas. Porém, uma vez que Roger tivesse um porte físico muito menor do que Brian, não havia muita coisa em seu guarda-roupas que servisse — exceto por um colete roxo... Que ele vestiu por cima da camisa de nylon.”

Chris recorda-se que o Smile abriu sua apresentação com um trecho da *Toccata e Fuga em Ré Menor*, de Bach, executada em seu órgão Selmer Capri. “Então, Brian tocou um longo acorde de guitarra, Roger seguiu-o, com um refrão de bateria e nós avançamos diretamente para ‘Can’t Be So Bad’, do Moby Grape.” Porém, foi a harmonia em quatro partes que eles criaram, “com a bela voz de tenor de Roger, sobretudo”, que o impactou. “Fiquei surpreso como aquilo soava bem. Relembrando, já estava tudo ali: o som da guitarra de Brian e a bateria de Roger. Tudo o que seria necessário era o surgimento de um sujeito inteligente, trazendo boas ideias... Alguém como Freddie.”

“Acho que o Smile pretendia ser uma banda de rock pesado”, disse Tim Staffell. “Mas também havia certa pressão para que tentássemos fazê-la soar como uma banda ‘virtuose’.” A pressão mencionada por Staffel é o que resumiria um problema potencial com a sonoridade da Smile — tanto graças a ele mesmo quanto ao seu tecladista. Chris Smith e seu Selmer Capri integrariam o Smile apenas por mais algumas apresentações.

“Eu adorava toda aquela efusão de criatividade, mas, musicalmente, aquilo não era para mim”, diz Smith. “Roger era um *rocker* e eu apreciava sua atitude; mas ele não ‘curtia’ blues. Nós frequentávamos seu apartamento e ouvíamos ao primeiro álbum do Led Zeppelin ou a alguma coisa do Yes, e eu pensava comigo mesmo: ‘O que teria acontecido a Muddy Waters, ou Otis Redding, ou Howlin’ Wolf?’ Na minha mente eu alimentava essa ideia de tocarmos alguma coisa dos Rolling Stones. Eu queria executar canções blues, que tratam de amor e de morte. Eu gostava da seriedade dessas coisas, mas era óbvio que o Smile não enveredaria por esse caminho.”

Tim Staffell lembra-se de Chris Smith ter sido convidado a deixar o Smile em fevereiro de 1969, logo depois da apresentação da banda no Royal Albert Hall. “Nós lhe dissemos: ‘Chris, nós preferiríamos nos apresentar amanhã à noite como um trio’”, disse ele à revista *Record Collector*. Smith, porém, discorda: “Eu estive com Brian, na Elsham Road, e disse a ele: ‘Não voltarei a integrar a banda.’ Acho que meu destino com eles já estava decidido, mas não me lembro de haver sido despedido.”

No dia 27 de fevereiro, Brian retornou ao Albert Hall — desta vez, sem a presença da Rainha-Mãe, e com o Smile prescindindo de Smith. O concerto tinha a finalidade de angariar fundos para o Conselho Nacional para as Mães Solteiras e seus Filhos, sendo apresentado pelo DJ John Peel. Uma vez que o evento fosse organizado pela Faculdade Imperial, o Smile abriu caminho para ser incluído — em penúltimo lugar — na lista de bandas participantes, apresentando-se depois do Spooky Tooth, de Joe Cocker e da atração principal, a Bonzo Dog Band, embalada por seu sucesso recente “I’m the Urban Spaceman”. Imediatamente antes do Smile, apresentou-se o Free, uma nova banda de blues-rock liderada pelo vocalista Paul Rodgers, que viria a ser um futuro colaborador do Queen.

Ao entrar em cena, o Smile começou “com o pé esquerdo”, quando Tim Staffell disparou para a dianteira do grande palco apenas para dar-se conta de que o cabo de seu contrabaixo era curto demais. Tendo desconectado

acidentalmente o instrumento, coube a Brian tocar os acordes de abertura. Contudo, o trio conseguiu improvisar razoavelmente, atacando suas versões pesadas de “If I Were a Carpenter”, do cantor folk Tim Hardin; “See What a Fool I’ve Been”, de Sonny Terry; e “Mony, Mony”, de Tommy James & The Shondelles.

Enquanto isso, Peter Abbey, um colega de Taylor do curso de Odontologia, havia sido apontado como o empresário da banda. Abbey passou uma fita gravada às mãos de John Anthony, que, então, trabalhava como “caça-talentos” para a gravadora Mercury. Anthony havia sido o DJ da casa Speakeasy, um dos lugares preferidos dos astros do rock, localizado na Margaret Street, em Londres, que foi imortalizado no álbum *Sell Out* do The Who através do verso “*Speakeasy, drink easy, pull easy...*” (aproximadamente, “fale livremente, beba tranquilamente, vá com calma”; durante o período da “lei seca”, entre as décadas de 1920 e 30, nos Estados Unidos, “speakeasy” era a designação dos bares e clubes que comercializavam bebidas alcoólicas ilegalmente). Ele também havia apresentado uma das primeiras turnês do Led Zeppelin.

“Meu chefe na Mercury era Lou Reizner, o grande magnata da indústria fonográfica de Chicago”, diz Anthony. À época, Lou tinha contratos com David Bowie, Eyes of Blue — que viria tornar-se a banda Man — Peter Hammill e Terry Reid. “Quando comecei a trabalhar para Lou, a primeira pessoa a cruzar a porta do meu escritório foi um amigo de Roger, do curso de Odontologia, trazendo-me uma fita do Smile.”

Ao longo de março e abril daquele ano, o Smile apresentou-se três vezes no PJ’s, em Truro — um clube de propriedade de Peter Bawden, um amigo de Roger. Os contatos de Taylor eram suficientes para assegurar apresentações aos fins de semana nesse clube ou em outros lugares na Cornualha. Às vezes, essas apresentações eram anunciadas como: “incluindo o Legendário Baterista da Cornualha, Roger Taylor”. Segundo recorda-se Chris Smith, “quando o Smile apresentava-se como um trio pela Cornualha, acho que eles se acostumaram com a ideia de serem o Cream.”

John Anthony acompanhou a banda a uma dessas apresentações em Truro. “Infelizmente, terminei por ver-me envolvido em uma briga com alguns habitantes locais”, admite ele. “Eu era o carinha da indústria musical, de Londres, com cabelos compridos e roupas estranhas, e aqueles sujeitos começaram a me provocar, pisando nos meus pés...” A briga irrompeu na

pista de dança, com Anthony tendo de saltar para dentro da van da banda pela porta traseira, enquanto tentava manter os agressores à distância brandindo um pedestal de microfone. “Quando a situação ficou sob controle, nós dirigimos de volta a Londres, e eu disse a eles que lhes arranjaría algumas horas de estúdio.”

Em abril, Lou Reizner assistiu a uma apresentação ao vivo do Smile, em Londres, e acenou-lhes com a possibilidade de gravarem um compacto para ser lançado apenas nos Estados Unidos. “Foi feito um contrato meio ‘picareta’,” recorda-se Tim Staffell. “Tratava-se somente da Mercury investindo pouco dinheiro, para ver o que aconteceria.” Dois meses depois, o Smile foi chamado aos Estúdios Trident para gravar o compacto, produzido por John Anthony. “O que eu vi no Smile foi uma espécie de ‘Led Yes’,” diz ele, “porque eles tinham as harmonias do Yes e os grandes *riffs* de guitarra do Led Zeppelin. Eu estava certo de que eles poderiam fazer alguma coisa boa, mas não naquela encarnação. Para dizer a verdade, eu não confiava muito em Tim Staffell.”

A decisão de Brian de abandonar o “1984” deveu-se, em parte, ao seu desejo de compor o próprio material. Tim Staffell partilhava dessa ambição com ele, e vinha fazendo esforços concentrados para compor alguma coisa desde o verão anterior. O repertório do Smile incluía, agora, a canção original do “1984”, “Step On Me”, e duas outras novas composições, “Earth” e “Doing Alright” (faixa que terminaria por integrar o primeiro álbum do Queen). Com letras influenciadas pela sua paixão por ficção científica, Staffell iria, anos depois, menosprezar seu trabalho, descrevendo-o como “vazio e pretensioso... Canhestro.”

“‘Earth’ é uma boa canção”, insiste Chris Smith. “Aquele era a época dos primeiros desembarques na Lua, então parecia muito atual. Lembro-me de Tim dizer que compusera a canção sobre receber a opção de ir ao espaço em um foguete, mas o ‘truque’ é que não seria mais possível retornar à Terra. Recordo-me que ele disse: ‘Se eu tivesse essa escolha, de partir para nunca mais voltar, eu iria.’ Então eu disse a ele: ‘Bem, obrigado, Tim, mas eu ficaria por aqui, mesmo.’”

Nos estúdios Trident, o Smile gravou o compacto *Earth*, cujo lado B continha “Step On Me” e uma “espremida” gravação de “Doing Alright”. O lançamento fora programado para agosto e, nesse ínterim, a banda voltou à Cornualha, para mais uma temporada de apresentações. A comitiva de

acompanhantes do Smile nesta viagem de verão havia crescido, incluindo Peter Abbey, o motorista da van Richard Thompson, o *roadie* Pete Edmunds, e, por razões menos evidentes, Freddie Bulsara.

No dia 21 de julho, o astronauta Neil Armstrong tornou-se o primeiro homem a caminhar sobre a Lua. “Todos nos amontoamos diante da TV, na casa da mãe de Roger, para assistir a isso”, recorda-se Richard Thompson. Winifred Taylor concordara em abrigar a trupe itinerante por algumas noites, e encontrou em Freddie — o elegante amigo de Roger — uma fonte inesgotável de fascinação. Apesar de viajar pelo país todo enfiado em uma van lotada, Freddie conseguia manter padrões impecáveis de elegância ao vestir-se. Roger Taylor disse: “Minha mãe jamais pôde compreender como as calças de Freddie sempre apresentavam vincos tão perfeitos.”

De volta a Londres, o Smile assinou um contrato com a agência de talentos Rondo, na Church Street, em Kensington. Embora fossem ofuscados por outros clientes da Rondo — tais como Nick Drake e a iniciante banda Genesis —, os contatos da agência ao menos garantiam o agendamento de mais apresentações. Ao longo do restante do verão, o trio acumularia experiências valiosas, ao abrir shows para The Climax Chicago Blues Band, Family e outras bandas. O guitarrista rítmico do “1984”, John Garnham, assistiu a uma apresentação ao vivo. “Eles estavam atuando como banda de apoio para um grupo chamado Timebox, que tinha uma canção intitulada ‘Bake Jam Roll in Your Eye’ — um título positivamente horroroso para uma canção”, ri-se ele. “Então, o Smile começou a tocar aquela maravilhosa versão, lenta e pesada, de ‘If I Were a Carpenter’.” Atuando como *roadie* para o Smile durante uma apresentação na Watford College, em outubro, Garnham ficou ainda mais arrebatado: “Eles eram melhores do que a Taste, a atração principal. Foi nessa ocasião que eu pensei: ‘Sim, esses caras vão chegar a algum lugar’.”

Garnham não estava sozinho. Desde sua primeira apresentação, o Smile havia conquistado um fã ardoroso — senão acrítico — na pessoa de Freddie Bulsara. “Acho que Freddie já estava por ali, nos bastidores, quando tocamos pela primeira vez”, diz Chris Smith. “Após cada apresentação, ele vinha até nós e dizia coisas como: ‘Sabe aquele momento em que entra a bateria? Bem, por que você não fazem assim...’ Ele era cheio de sugestões, cheio de ideias. Eu disse a Brian: ‘Fred está desesperado para integrar a banda, você sabe?’ Mas Brian dizia: ‘Não, não. Tim é o vocalista principal. Ele jamais abriria

mão disso’.”

Brian diz não ter lembranças de Freddie como *roadie* do “1984”. Em vez disso, ele se lembra de haver encontrado o futuro vocalista de sua banda durante uma apresentação do Smile. “Não sei se isto é exato ou não, mas em minha mente guardo a imagem dele sempre vestido como um astro do rock”, disse Brian, em 2005. “Mas uma espécie de astro do rock como jamais vira antes: realmente exuberante e andrógino. Ele ficava agitando um pompom por ali, dizendo, muito atrevidamente: ‘Sim, é maravilhoso; maravilhoso... Mas, por que vocês não apresentam o show melhor, por que vocês não vestem algo assim?’ Ele incluiu-se completamente na vida da banda, desde o princípio.”

“Ele chegou, acompanhado por Tim, certa vez”, recorda-se Roger Taylor, “e passou a fazer parte do nosso círculo, imediatamente. Ele era cheio de entusiasmo; com seus longos e esvoaçantes cabelos negros e sua imagem extremamente elegante.”

Fotografias tiradas em Ealing, em 1968, confirmam as lembranças que Paul Humberstone guarda de Freddie como alguém “não particularmente extravagante”. Mark Malden também insiste em que, durante seus tempos como estudante de moda, Freddie era tímido, e nem uma única vez mencionou seu desejo de tornar-se um músico. Mas a transferência de Freddie para o curso de Design Gráfico marcou uma mudança em seu comportamento e em suas ambições. Durante seu último ano em Ealing, as camisas bem passadas e as calças *jeans* Levi’s de Fred deram lugar a cachecóis de seda atados em torno do pescoço, roupas de cetim e, tal como um de seus contemporâneos se recorda, “veludo; muito veludo”. Naquele ano, outro estudante de Design Gráfico, Tony Catignani adquirira um casaco de cetim negro feito sob medida. “Uma das garotas do curso de Moda o confeccionara para mim”, diz Catignani, hoje. “Parecia-se com uma casaca longa, de coveiro. Fred ‘cresceu os olhos’ sobre a peça, e eu terminei por trocá-la com ele por um LP.”

Após ir às compras em Carnaby Street, Chris Smith desfilou pela faculdade vestindo um par de calças novas de uma tonalidade brilhante de vermelho. “Lá estava Freddie, com os pés sobre a mesa, usando botas de couro de cobra e calças de veludo amarrotadas, exatamente como Hendrix, lendo um exemplar da *Melody Maker*. Ao ver-me, ele avaliou-me de alto a baixo, sem dizer uma só palavra. Eu fora vencido, novamente.”

Contrastando com isso, os integrantes do Smile ainda vestiam-se com calças *jeans* rasgadas nos joelhos e camisetas de algodão de gola careca. No palco, eles adotavam a postura padrão de olharem para o piso e concentrarem-se na música que tocavam. Brian May disse: “A moda, então, era usar *jeans* e tocar de costas para a plateia. Freddie tinha uma concepção de que uma apresentação de rock deveria ser um espetáculo — o que era uma noção realmente incomum, naqueles dias.”

Apesar dos grandiosos designs que criava para o Smile, Freddie ainda não integrava uma banda sua; e, por isso, sua frustração crescia. O irmão de Mark Malden, Aubrey, também cursava Design Gráfico em Ealing, onde era secretário social da União Estudantil. “Fred circulava em torno de qualquer banda que contratássemos para apresentar-se na faculdade”, diz Aubrey. “Ele estava sempre orbitando os rapazes do ‘1984’, mas certa vez contratamos a Free para tocar em um baile na escola e eu vi Fred profundamente envolvido numa conversa com o guitarrista Paul Kossoff. Foi por essa época que ele começou a dizer a nós todos que iria tornar-se um astro pop. Naturalmente, todos rimos.”

Chris Smith testemunhou Fred tocar o piano da escola diversas vezes. “Ele tocava naquele estilo *staccato*. Soava como se Mozart tivesse enlouquecido.” Ele também descobriu quão rapidamente seu amigo podia memorizar qualquer número musical e reproduzi-lo. Contudo, Fred ainda mostrava-se discreto quanto às suas habilidades. “Quando havia outros músicos por perto, ele assumia uma postura bastante humilde”, diz Chris. “Ele diria: ‘Oh, você sabe tocar! Você é melhor do que eu!’” Tony Catignani acrescenta: “Lembro dele ausentar-se frequentemente de palestras. Os tutores perguntavam-se: ‘Onde está Freddie?’, e ele sempre podia ser encontrado na sala comunitária, tocando piano.”

Não demorou muito tempo para que ele reunisse a coragem necessária para começar a cantar. Na sala de aula, Fred sentava-se à uma mesa oposta a de Tim Staffell, e ambos juntavam-se, às vezes, a Chris e Nigel Foster para praticar harmonizações vocais — para grande divertimento de seus colegas de classe. “Nós gostávamos daquilo e os encorajávamos”, afirma Renos Lavithis. “Às vezes eles também traziam guitarras e tocavam. Nós costumávamos incitar Freddie: ‘Olhe, você vai ser famoso, um dia!’ Poderia ser dito que ele estava indeciso entre tornar-se um ilustrador ou um músico.” Tim afirma que foi preciso algum tempo para que Fred encontrasse sua voz

para cantar; mas Chris Smith insiste em que sentiu-se “pregado na parede” quando ouviu Fred cantar pela primeira vez. Paul Humberstone recorda-se nitidamente daquela “voz em falsete, que realmente soava como a de Mika, esse sujeito que faz sucesso no rádio, hoje em dia.”

Todavia, segundo Smith, embora Fred soubesse tocar piano e tivesse começado a cantar, o fato de não conseguir compor uma canção ainda era um grande aborrecimento para ele. “Brian May e Tim Staffell haviam composto uma canção, ‘Step On Me’, que soava como uma música que os Beatles poderiam haver composto. Freddie e eu não conhecíamos mais ninguém que tivesse composto uma canção. Aquilo era algo que somente os deuses faziam; não os simples mortais. Foi então que Freddie anunciou: ‘Talvez nós consigamos fazer isso’. Ele não poderia aproximar-se de Tim, porque Tim integrava o Smile; e ele não conhecia tão bem a Brian e a Roger, por isso veio a mim.”

Àquela época, Chris interessava-se apenas vagamente por compor canções, mas ele se recorda da paixão de Fred por essa atividade. “Eu tinha as chaves do Departamento de Música, então, às vezes, nos encontrávamos lá. Freddie surgia com alguns fragmentos de canções que conseguira reunir.” Fora da faculdade, Tony Catignani foi convidado à casa da Avenida Gladstone, onde se lembra de ver Freddie “às voltas com o piano, sempre murmurando uma melodia e tentando compor uma canção. Aquilo estava no sangue dele.” Foi nessa época que Catignani lançou um olhar casual sobre o passaporte de Freddie. “No campo destinado à sua profissão estava escrito ‘músico’,” ri-se Tony. “Eu disse a ele: ‘Por que você mandou que escrevessem isso?’ Ele respondeu: ‘Porque vou entrar para o ramo musical e tornar-me um músico.’ Analisando retrospectivamente, Fred possuía uma incrível energia. Às vezes era como se ele desprendesse faíscas: ‘Vamos fazer isso! Vamos fazer aquilo!’”

Faíscas desprenderam-se novamente quando Freddie começou a compor canções. Em junho de 1967, os Beatles lançaram o álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. Com faixas como “A Day in the Life” e “Within You, Without You” eles expandiram os horizontes do que se constituía a música pop. “Então, Freddie começou a unir diferentes fragmentos musicais em uma única composição”, diz Chris Smith. “Nós usávamos um fragmento de ‘A Day in the Life’ — por exemplo, *Woke up, fell out of bed...* (“Acordei, pulei da cama...”) — que achávamos ser possível unir a um fragmento de

outra canção.” Mas este era um processo árduo, e Freddie, às vezes, perdia a paciência. “Fred ficava muito aborrecido consigo mesmo. Havia dias em que ele segurava sua cabeça entre as mãos, em desespero. ‘Por que Tim e Brian conseguem fazer isso e nós não?... Por que eu sou tão imprestável?’”

Em outras ocasiões, no entanto, seu entusiasmo era contagiante. Se não houvesse uma guitarra disponível, Freddie arrastaria Chris até uma loja de instrumentos nas proximidades, na Ealing Broadway. “Nós íamos até lá, na hora do almoço, e Fred simplesmente apanhava uma guitarra exposta sobre as paredes da loja e começava a tocá-la, mostrando-me o que ele havia composto. Os funcionários já estavam ‘cheios’ da nossa presença, porque íamos àquela loja toda semana, para tocar suas guitarras. Então, nós comprávamos uma palheta e saíamos.”

A parceria musical Bulsara & Smith chegou quase a completar apenas uma composição. Intrigado, Chris lembra-se de uma canção intitulada “The Cowboy Song”, cujo verso inicial era *Mama, just killed a man...* (“Mamãe, acabo de matar um homem...”). Sete anos mais tarde, essas mesmas palavras comporiam o verso inicial de “Bohemian Rhapsody”, do Queen. “Quando ouvi ‘Bohemian Rhapsody’ pela primeira vez, juro que pensei: ‘Ora! Freddie afinal terminou a composição!’”, diz Smith.

Em Harrogate, uma banda local que tocava versões de sucessos de rhythm and blues contratara Smith, após terem-no ouvido praticar no órgão de uma igreja que ficava próxima de seu local de ensaios. Em Londres, Chris ainda estudava em um órgão de igreja como parte de sua graduação em Música. Três ou quatro noites por semana ele praticava sua música no instrumento existente em uma igreja em Acton. “Às vezes, Fred pedia para acompanhar-me”, diz Smith. “Ele se oferecia para virar as páginas da partitura enquanto eu tocava; ou ao menos isso era o que se esperava que ele fizesse. Porém, uma vez que eu começasse a tocar, tranquilamente, por alguns minutos, ele começava: ‘Vamos lá, Chris! Toque ‘Gimme Some Loving!’ Toque ‘Gimme Some Loving!’” Diante da insistência, Smith cedia e começava a “martelar” os acordes do sucesso do Spencer Davis Group, enquanto “Freddie saltitava e cabriolava pela igreja vazia, fazendo suas poses malucas e histriônicas.”

O desespero de Freddie tornara-se quase tangível, nesta altura dos acontecimentos. Certa manhã, Smith encontrou-o sentado à sua mesa, com o olhar perdido. “Agitei minha mão diante do rosto dele e disse: ‘Vamos, Fred! Você parece estar a quilômetros de distância...’ Ele apenas olhou para cima e

disse: ‘Eu vou ser mega! Você não faz ideia de quão *mega* eu serei!’ Eu respondi: ‘Oh, sim! Tão mega quanto Hendrix!’ ‘Sim’, disse ele. ‘Bem, desejo-lhe boa sorte’.”

Todas as terças-feiras, à hora do almoço, a escola abria espaço para a apresentação de algumas bandas que já estivessem ao menos em vias de profissionalizar-se, para tocar para os estudantes. Essas apresentações eram como um maná dos céus para o pretenso “mega-astro”. “Tim, Freddie e eu íamos até a entrada da faculdade para recepcionar essas bandas”, recorda-se Smith. “Nós dizíamos pertencer à União Estudantil, o que era uma mentira completa. Nós apenas os ajudávamos a carregar seus equipamentos e a instalarem-se, ouvindo atentamente a tudo o que eles diziam e com que pudessemos aprender alguma coisa. Éramos visitados por bandas como Tyrannosaurus Rex, Savoy Brown, Chicken Shack...”

Pouco antes, naquele ano, em 29 de abril de 1969, enquanto o Smile assinava seu contrato com a Mercury, Fred e Chris se encontraram com David Bowie durante uma das apresentações à hora do almoço. “Um pequeno Renault estacionou e ele emergiu de seu interior”, diz Smith. “Bowie possuía um amplificador WEM PA, uma guitarra acústica, um gravador de fita e um pedestal de microfone.” Uma vez no interior do anfiteatro da faculdade, Bowie estava longe de mostrar-se satisfeito. “Ele disse algo como: ‘Mas, não há um palco!?’” Então, Chris Smith, David Bowie — apenas dois meses antes de lançar seu grande sucesso “Space Oddity” — e o futuro Freddie Mercury somaram esforços para arrastar e reunir algumas mesas e erigir um palco improvisado.

Enquanto isso, os objetos da inveja de Freddie ainda esperavam por seu grande momento. O lançamento do compacto contendo “Earth” e “Step On Me” do Smile foi lançado discretamente nos Estados Unidos, em agosto, e desapareceu. A despeito de falhar na promoção do compacto, a Mercury ainda acenava vagamente com a possibilidade de lançar um álbum, ou, ao menos, um compacto duplo da banda. Em setembro, o Smile entrou nos estúdios De Lane Lea, em Kingsway, acompanhada pelo falecido produtor Fritz Freyer, para gravar duas canções originais e uma versão. “Blag” era um rock “furioso”, que instrumentalmente seguia o estilo de “N.S.U.”, do Cream, ou “Wring That Neck”, do Deep Purple. “Polar Bear” tinha uma batida mais suave, meio blues, meio soft-rock; enquanto a delicada balada “April Lady” (escrita por um certo Stanley Lucas) foi gravada por sugestão da companhia

fonográfica. Quaisquer que fossem suas deficiências, as distintas harmonias e os atraentes refrãos da guitarra de May perpassam essas canções, antecipando sua futura obra musical. A voz penetrante de Staffell, também, fica pouco a dever às primeiras gravações de Freddie Mercury com o Queen. No final, o compacto do Smile jamais foi lançado, tendo a Mercury engavetado as gravações por quinze anos, para lucrar com elas somente quando o Queen alcançou o auge da fama.

Contudo, o Smile ainda teria outra sessão de gravação, naquele mesmo mês, que — embora ninguém pudesse adivinhar — causaria impressões duradouras sobre a história da banda. Terry Yeadon fora o DJ de um clube em sua cidade natal, Blackburn, antes de mudar-se para Londres e conseguir um emprego como engenheiro de manutenção nos estúdios Pye. Certa noite, ele encontrou-se com uma estudante que o conhecia de seus tempos de clube que lhe falou sobre uma banda chamada Smile. “Ela disse que estava namorando o guitarrista”, diz Yeadon. “Ela também disse que a banda era muito boa e convenceu-me a acompanhá-la para que fôssemos assistir a uma apresentação. Enfim, eu pensei: ‘Por que não?’”

Embora Terry não esteja certo disso, é possível que a garota tenha sido Christine Mullen, namorada de Brian à época e sua futura primeira esposa, quem o tenha persuadido, naquela noite. Christine tinha familiares no norte da Inglaterra, mas estava vivendo em Londres, estudando na escola preparatória de professores Maria Assumpta, em Kensington, onde era colega da namorada de Roger Taylor. Christine e Brian conheceram-se durante uma apresentação do Smile.

Ávido para “fazer alguma coisa no estúdio, eu mesmo”, Terry Yeadon arranhou uma sessão de gravação para o Smile, certa noite, bem tarde, no Estúdio 2 da Pye. Terry e o engenheiro de montagem Geoff Calvar, supervisionaram a “sessão ilícita”, produzindo meia dúzia de acetatos com versões alternativas de “Step On Me” e de “Polar Bear”, terminando o trabalho pouco antes da chegada dos funcionários do turno da manhã. “Lembro-me de que Geoff e eu ficamos impressionados pelo fato de eles estarem produzindo seu próprio material, o que era algo incomum para a maioria das bandas, àquela época”, diz Yeadon. “O Smile ainda precisava aparar algumas arestas — especialmente Roger; mas Brian já era um músico excepcionalmente bom. Quando terminamos, eles vieram a nós, perguntando: ‘O que você acham? Será que vocês poderiam fazer algo por nós?’ Mas nós

não possuíamos qualquer experiência em lançar bandas. Eu esperava fazer uma carreira na área de produção fonográfica, e este foi o motivo pelo qual lhes ofereci a sessão de gravação. Foi uma atitude egoísta, na verdade: eu queria adquirir alguma prática no trabalho.” Sem dedicar sequer mais um pensamento ao assunto, Terry deu aos rapazes do Smile seus acetatos. Agora, a banda teria uma gravação de alta qualidade para apresentar às gravadoras. Yeadon voltaria a participar das vidas de Brian e de Roger, dois anos mais tarde; mas, naquele momento, como ele mesmo diz, “achei que a história terminara ali. Eu não esperava revê-los.”



A Taverna Kensington ainda pode ser encontrada, na esquina da Elsham Road com a Russell Gardens, a poucos passos do Kensington Olympia e a uma caminhada um tanto mais longa de Shepherd's Bush e do Holland Park. Hoje em dia, trata-se de um estabelecimento aburguesado, que funciona como bar e churrascaria, conta com um toldo com seu nome ostensivamente pintado, cardápios que descrevem os pratos servidos no almoço e oferece aos seus frequentadores acesso gratuito à internet sem fio. Em 1969, a Taverna Kensington era apenas mais um pub londrino: uma espelunca abafada e muito enfumaçada, com uma sala no andar superior onde se apresentavam grupos de jazz, que atraíam a clientela de trabalhadores e estudantes provenientes de seus quartos alugados em cortiços e das faculdades próximas, além dos “descolados” que orbitavam os mercados de pulgas e brechós de Portobello e Kensington.

Em 1969, o Smile e sua extensa comitiva já eram frequentadores habituais da Taverna Kensington havia mais de um ano. Naquele verão, Freddie Bulsara obteve sua graduação em Artes na Ealing, tendo apresentado uma tese baseada em Jimi Hendrix. Contudo, ele alimentava outras ideias acerca de uma futura carreira. Certa noite, Fred viu Chris Smith adentrar a Taverna Kensington. Imediatamente, ele pôs-se a segurar a cabeça entre as mãos, fingindo o mais absoluto desespero. Quando indagado sobre o que lhe afligia, Fred respondeu: “Eu jamais serei um astro pop!” Diante disso, Chris respondeu com uma frase que parecia ter sido extraída diretamente de uma

piada de Tony Hancock: “Você tem de tornar-se um astro pop, Freddie! Você já disse a todo mundo que o seria!” Fred levantou-se lentamente de sua cadeira e, subitamente, ergueu os braços acima da cabeça, em um gesto exultante. “Eu não serei um astro pop”, anunciou ele. “Eu serei... Uma lenda!” Finalmente, após dois longos anos, um encontro casual na Taverna Kensington o levaria a dar mais um passo na direção da realização daquele sonho.

O Ibex era um trio natural de Saint Helens, no sudoeste da Inglaterra, constituído pelo guitarrista Mike Bersin, o baterista Mick “Miffer” Smith, e o contrabaixista John “Tupp” Taylor. Tal como acontecera com o “1984” e The Reaction, a banda havia sido formada na escola; neste caso, na Grammar School, em Widnes. Taylor e Bersin começaram tocando versões de sucessos do soul em um quinteto, chamado Colour. Em 1966, sob a poderosa influência de Clapton e Hendrix, a dupla separou-se de seus outros companheiros de banda. “Eles eram sujeitos mais velhos, já bastante seguros do caminho que trilhavam”, explica “Tupp” Taylor, “enquanto Mike e eu ‘curtíamos’ blues e rock progressivo.” Ambos encontraram um baterista que os compreendia na figura de “Miffer”, que lhes sugeriu a mudança do nome da banda para Ibex. (“O que é um íbex?”, pergunta-se Taylor. “Acho que é uma espécie de antílope africano... Mas o nome surgiu apenas porque, certa vez, ‘Miffer’ disse: ‘Estou tão faminto que poderia comer um íbex!’ E nós dissemos: ‘É isso aí! Esse é o nome da banda.’”)

Em maio, o Ibex enviou sua fita demo ao DJ da Rádio BBC 1 Stuart Henry e ao recém lançado selo Apple Records, dos Beatles. A conexão com os Beatles foi suficiente para render-lhes um grande impacto publicitário no jornal local, o *Widnes Evening News* (“esta é a filosofia do Ibex: blues não é música; é um estilo de vida”), mas a Apple jamais lhes fez qualquer proposta. Após um par de apresentações locais e com alguns meses livres para passar, antes que se iniciassem os compromissos com faculdades e empregos, os integrantes do Ibex — juntamente com seu colega de escola Ken Testi, de dezessete anos de idade — resolveram tentar a sorte em Londres.

“Nós achávamos que chegaríamos lá e ficaríamos famosos”, recorda-se Ken Testi. “Vamos passar alguns meses e ver o que acontece.” Testi já possuía uma licença de motorista e alguma experiência prévia com a promoção de bailes estudantis em Widnes e adjacências. Ele também possuía um talento natural para a organização; por isso o papel oficioso de

empresário-*roadie*-motorista do Ibex serviu-lhe como uma luva. “Ken sempre foi muito habilidoso”, diz Taylor. “Foi ele quem enviou as fitas à Apple e a Stuart Henry. Nós obtivemos algum reconhecimento nas imediações de Liverpool; mas, além disso, nada. Então, achamos que era o momento de rumarmos para Londres.”

Significativamente, a namorada de Testi, Helen McConnell, encontrava-se na capital britânica, dividindo um apartamento com sua irmã mais velha, Pat, que estudava na faculdade Maria Assumpta. “Mostrando-se muito cordial, Pat aceitou metade do nosso grupo como hóspedes em seu apartamento, e arranjou para que a outra metade fosse alojada em companhia de uma amiga sua, Ann McCormick, que alugava um lugarzinho em Patoumb Gardens, próximo da Shepherd’s Bush Road.”

No dia seguinte à sua chegada e ávido para “agitar” as coisas, Testi estacionou a van Comma do Ibex diante de uma cabine telefônica, sacou do bolso uma lista de números e começou a telefonar para várias gravadoras. “Eu telefonei para a gravadora Chrysalis e pedi para falar com Chris Ellis. A mulher que atendera à chamada respondeu: ‘Sim, aqui é da Chrysalis.’ Nós não tínhamos a mais mínima noção das coisas.” Analisando retrospectivamente, o senso de oportunidade do Ibex poderia ter sido melhor. Muitos estudantes haviam voltado para suas casas, para passarem o verão, e o lucrativo circuito londrino de apresentações de bandas universitárias entrava em uma fase minguante.

Por ser colega das namoradas de Brian May e Roger Taylor na Maria Assumpta, Pat McConnell assistira à apresentação do Smile na Faculdade Imperial. Dois dias depois de seu 21º aniversário, ela resolveu celebrar fazendo uma visita ao reduto do Smile: a Taverna Kensington (segundo Ken Testi, “o motivo pelo qual ela assistia às apresentações do Smile era que ela os achava ‘bonitinhos’ e gostava de encontrar-se com eles... Especialmente com Roger”). O encontro entre o Ibex e o Smile aconteceu naquela mesma noite. Também naquela noite, flanando pelos bastidores, estava Freddie Bulsara, muito elegante, vestindo uma curta jaqueta de pele. Tal como Roger Taylor, vestido com a última moda da famosa boutique *Granny Takes a Trip*, Fred já se parecia com um astro do rock. “Nós parecíamos uns caipiras do norte, perto deles”, ri-se Testi. O Smile parecia já haver conquistado muita coisa: uma sessão de gravação, shows de abertura para bandas como Yes e Family... “Então, eles nos contaram sobre o contrato que haviam assinado

com a Mercury. Nós ficamos ainda mais impressionados.”

“Brian era muitíssimo bem educado e cortês”, recorda-se Mike Bersin, “e Roger era posudo, da maneira mais agradável possível.” Ao chegar a hora de fechar a taverna, a festa foi transferida e teve continuidade no apartamento de Pat, na Sinclair Road. Incapaz de conter-se, Brian apanhou uma guitarra elétrica desplugada de Mike Bersin e começou a tocar. “Brian sentou-se no chão, com as pernas cruzadas”, continua Testi. “Eu achava que já havia visto tudo, em matéria de guitarristas. Eu assistira às apresentações de todos os guitarristas negros de blues que haviam excursionado por aqui, nos anos 1960; e vira tocar todos os guitarristas que passaram pela John Mayall’s Band... Mas, quando Brian começou a tocar, percebi que eu havia perdido um capítulo dessa história. Ele era realmente especial.”

Logo, May, Taylor e Staffell passaram a demonstrar algumas canções do Smile, com a ajuda de seu amigo. “Havia um carinho com eles”, diz Testi. “Tratava-se de Freddie. Ele conhecia as letras de todas as canções do Smile, e até cantava as harmonias. Daquele momento em diante, ficou claro para nós que ele desejava integrar aquela banda. Porém, o Smile não precisava de um *frontman*; o Ibex, sim.

Tal como o Smile, o Ibex era um grupo seletivamente exclusivista quanto à sua música. Seus ídolos eram o Cream, o Fleetwood Mac, o Ten Years After... E, tal como seus ídolos, eles tinham uma propensão para — como admite “Tupp” Taylor — “fazer solos infindáveis, até que toda a plateia abandonasse seus lugares e acorresse ao bar”. Ao menos em uma ocasião, o solo de bateria de “Miffer” Smith foi suficientemente longo para prender os pés do conjunto de peças em uma fresta entre as tábuas do piso, fazendo com que o bumbo inclinasse, desaparecendo progressivamente sobre o palco, à marcação de cada sequência.

Em termos de similaridade de imagem, o Ibex também usava os cabelos compridos de praxe, com Mike Bersin ostentando uma densa cabeleira afro; mas, além disso, o restante consistia-se de *jeans* surrados e casacos longos. Embora “Tupp” Taylor se sentisse suficientemente confiante para interpretar algumas canções como vocalista principal e para fazer alguns comentários entre as canções, nem ele, nem Bersin sentiam-se à vontade no papel de *frontman* da banda. Não demorou muito para que Freddie fizesse a sua jogada. Taylor acredita que eles o tenham convidado a juntar-se ao grupo na Taverna Kensington; Mike Bersin recorda-se de uma audição de teste,

realizada em um apartamento no subsolo, ocupado por alguém; enquanto “Miffer” lembra-se de uma apresentação na Faculdade Imperial. “Uma coisa que aprendemos mais tarde foi que Freddie era muito bom em fazer com que as coisas saíssem do jeito que ele queria”, diz Bersin. “Ele era muito seguro de si mesmo, e desejava cantar conosco. O negócio foi fechado.”

O contingente do Smile e do Ibex passou os meses de julho e agosto flanando pelos apartamentos nas redondezas da taverna Kensington. O lançamento de “Space Oddity” de David Bowie coincidiu perfeitamente com a caminhada lunar de Neil Armstrong, e rendeu ao compositor batalhador um compacto de grande sucesso. Aqui, na Terra, os Rolling Stones deram um concerto gratuito no Hyde Park, em memória de seu ex-guitarrista, Brian Jones, que fora encontrado morto na piscina de sua casa. Na Sinclair Road, a “trilha sonora” incluía os inevitáveis LPs de Jimi Hendrix, *Tommy*, do The Who (diz “Tupp” Taylor: “Nós tocamos esse disco até gastá-lo”), e a coletânea da Island Records intitulada *All Join Hands*, com sua lista de nomes honoráveis: Free, Spooky Tooth, Jethro Tull...

Logo a presença constante de misteriosos homens cabeludos no apartamento das irmãs McConnell chamou a atenção dos proprietários. “Então, todos ‘levantamos acampamento’ e rumamos para Patoumb Gardens”, explica Ken Testi. Ali, três camas foram juntadas para poder acomodar mais corpos. “Não havia nada além disso”, ri-se Testi. “Elas eram boas garotas católicas, absolutamente respeitáveis. Mas faltava pouco para que aquilo fosse uma cabeça de porco... Acho que ‘Miffer’ dormia no banheiro.”

Após deixar Ealing, Chris Smith passou alguns meses nos Estados Unidos. Ao retornar ao apartamento que compartilhava em Addison Gardens, ficou chocado com o que encontrou. “Havia um monte de gente que eu não conhecia, fazendo uma festa ali”, ri-se ele. “Alguém veio até mim e perguntou: ‘Quem é você?’ Respondi: ‘Eu moro aqui!’” Entre os convivas estava “Miffer”. O baterista do Ibex, com suas longas costeletas que lhe chegavam até o queixo e o faziam parecer-se com um personagem de Dickens, era alguns anos mais velho do que seus companheiros de banda adolescentes, e já não compartilhava da ingenuidade destes. Ele fora persuadido a deixar seu emprego de leiteiro em Widnes para tentar a sorte como astro do rock, em Londres. Tal como diz “Tupp” Taylor, “no sentido mundano, ‘Miffer’ sempre pareceu ser mais vivido do que o restante de nós.”

Tendo passado semanas cercado por estudantes de Arte, futuros físicos e dentistas parcialmente qualificados, “Miffer” aproximou-se de Chris e perguntou, desalentado: “Então... Quantos diplomas você já obteve, até agora?”

O relacionamento entre “Miffer” e Freddie resumia as diferenças existentes entre o Ibex e seu novo vocalista principal. “Nós éramos meio que do tipo ‘topa tudo’; sempre prontos para qualquer coisa”, admite Ken Testi. “Especialmente ‘Miffer’.” Fred, em contrapartida, parecia-se com um alienígena, sempre imaculadamente alinhado. A troca de expressões causticamente sarcásticas não demorou a tornar-se frequente entre aquela curiosa criatura e o rude leiteiro transformado em baterista. “Eles viviam se aporrinhando mutuamente, o tempo todo”, esclarece Testi. Tempos depois, Fred presenteou a “Miffer” com um desenho que fizera retratando o baterista, tendo-o assinado como “Ponce” — uma expressão de gíria britânica que designa tanto um gigolô quanto um homem afeminadamente vaidoso.

A estrita observância aos detalhes de Fred era outro tema das conversas entre os nativos de Liverpool. “Freddie não tinha dinheiro, tal como o resto de nós”, recorda-se Bersin. “Por isso, ele possuía apenas um traje: uma camiseta, calças e um cinto largo. Antes de dormir, todas as noites, ele dobrava cuidadosamente suas roupas, para que estivessem perfeitas para serem vestidas, na manhã seguinte. Ao mesmo tempo, nós pensávamos que aquele era um hábito dos sulistas; uma evidência da diferença cultural que nos separava. Tudo bem: no Norte, os homens não fazem isso; mas no Sul eles fazem. De certo modo, Freddie já era um astro antes de tornar-se um astro.”

O Ibex logo descobriria quão “astro” Freddie achava que era. Embora Ken Testi tivesse se esforçado para assegurar quaisquer oportunidades da banda apresentar-se na capital, o Ibex já tinha agendadas duas apresentações em Bolton: no Octagon Theatre, no dia 23 de agosto, e um show ao ar livre, no Queen’s Park, no dia seguinte. Para transportar a banda durante a viagem, Ken Testi conseguira uma van Luton junto ao amigo de Fred Richard Thompson, ex-baterista do “1984”. “Richard trabalhava para uma companhia sediada no aeroporto de Heathrow, e aquele era o seu veículo de trabalho”, admite Testi.

“Era uma van amarela, pintada com o logotipo da empresa para a qual eu trabalhava, a Arbuckle, Smith & Co.”, recorda-se Thompson. “Eu adorava

assistir às apresentações daquelas bandas. Então, botava umas vinte pessoas na van e dirigia para qualquer lugar: shows, festas. Era possível fazer esse tipo de coisas, nos anos 1960 e 70.” O espaço interior da van logo passou a ser preenchido pelos integrantes do Ibex, seus respectivos equipamentos e uma variedade de amigos, namoradas e *roadies* ocasionais — incluindo Paul Humberstone. Por capricho, certo dia Paul trouxe consigo uma câmera fotográfica, e preservou para a posteridade algumas imagens daquela verdadeira festa itinerante. Em uma dessas fotografias, os inconstantes membros da trupe aparecem alinhados contra uma das laterais do veículo, sob o logotipo da Arbuckle, Smith & Co. Àquela época, Richard Thompson já havia feito sua transição de baterista *mod* do “1984” para um *hippie* consumado, com cabelos à altura dos ombros, barba ao estilo “Jesus Cristo” e sandálias. Segundo as lembranças de Mike Bersin, Freddie mantinha sua aparência impecável, vestindo uma camiseta de mangas compridas, com três botões na frente, tão imaculadamente branca quanto o par de tênis que calçava.

A viagem foi iniciada após a meia-noite, quando Ken apanhou “Tupp” Taylor ao final de seu turno de trabalho em uma loja de discos, em Piccadilly. Porém, a jornada rumo ao Norte levou muito menos tempo do que o previsto. “Talvez eu fosse demasiadamente precavido”, diz Testi. “Chegamos por volta das seis horas da manhã, e não pudemos entrar no teatro senão depois das dez. Ainda guardo esta lembrança, em particular. Estacionei do lado de fora do Octagon, sobre o cascalho, e fiquei sentado ali, olhando para o espelho retrovisor da van. Ouvi a porta de correr sendo aberta, na traseira, e vi vários ocupantes saltando do veículo...”

Entre os primeiros a saltarem para o pátio coberto de cascalho encontrava-se Fred. Testi observou enquanto o novo vocalista tentava melhorar sua aparência. “Primeiro ele conferiu o estado de seu penteado, afofou a pele da gola de sua jaqueta, e, então, passou a inspecionar os vincos de suas calças.” Não demorou muito até que Ken percebesse um ruído, ao fundo. “Havia um barulho cujo volume aumentava, como se alguma coisa estivesse sendo arrastada sobre o chão...” De repente, a origem do ruído tornou-se evidente: “O turno da noite havia terminado”; tratava-se do som produzido pelas botas dos trabalhadores sobre o cascalho, enquanto rumavam para suas casas. “O contexto era cristalino”, ri-se Testi. “Todos aqueles sujeitos sujos e cobertos de poeira passando, enquanto Freddie Mercury postava-se ali, com sua

jaqueta de gola de pele, arrumando os cabelos.”

A apresentação no Octagon Theatre aconteceu no sábado, à hora do almoço, como parte da atração regular da casa, chamada “Sessões de Bluesologia”. Foi, portanto, à hora do almoço que o Ibex fez sua estreia com o futuro Freddie Mercury. “Tupp” Taylor acredita que a banda tenha iniciado sua apresentação com um *cover* de “Jailhouse Rock”, por sugestão de Freddie. Se assim foi, houve, no entanto, algo de diferente. “Pat McConnell lembrou-me, recentemente, que Freddie cantou a metade do primeiro número de costas para a plateia”, recorda-se Ken Testi. “Apenas analisando retrospectivamente nos damos conta de que aquela era a primeira vez que ele subia a um palco com uma banda. Ele havia feito algumas apresentações na escola; mas nada mais sério, desde então.” A postura inicial de Fred para com o Ibex era algo como “eu sou um vocalista, mas não possuo uma banda.” “Pensando bem, esta era uma grande estratégia”, diz Testi. “Foi um golpe magistral. Ao final do primeiro número, a timidez havia-se ido embora, e ele desempenhou muito bem.”

Brian May não pudera viajar a Bolton na noite de sexta-feira, mas pretendia chegar a tempo para a apresentação do domingo. A banda e sua comitiva estavam planejando passar a noite de sábado em Liverpool, terra natal do Ibex. Ken Testi combinara de apanhar May na estação da Lime Street e decidiu estacionar a van em uma rampa que dava acesso à plataforma da estação. “Imaginei que não passaria mais de dez minutos estacionado ali, mas, então, aquele policial muito idoso surgiu em meu campo de visão e caminhou, com perceptível esforço, até a janela do motorista. Foi então que me dei conta de que estávamos a bordo do que se poderia chamar de uma van “emprestada”, devido aos logotipos da companhia pintados nas laterais, e que eu poderia ser preso por estar transportando aquela pequena multidão.

Ao ver as marcas nas laterais do veículo, o policial presumiu que Testi estivesse a serviço da companhia, e perguntou-lhe se ele aguardava a chegada do trem proveniente de Londres. “Respondi afirmativamente ao policial, e ele disse: ‘Tudo bem. Mas você realmente não pode estacionar aqui. Vou abrir os portões para que você espere na plataforma.’” Sem maiores delongas, um grupo de carregadores da estação surgiu e abriu os portões, enquanto Ken manobrava a van e subia à plataforma em marcha a ré. “Quando Brian saltou do trem, mal pôde acreditar no que seus olhos viam. Felizmente, ele logo percebeu o que se passava, ali.” Com o guitarrista embarcado em segurança,

Testi empreendeu uma rápida saída de cena.

A noite terminou com a maior parte do grupo alojada na casa da família das irmãs McConnell, em St. Helens. Foi ali que Brian adormeceu sobre uma poltrona, ao lado de um aquecedor a gás. “A despeito de sua estatura, Brian calçava botas com solado tipo ‘plataforma’,” diz Ken Testi, sorrindo. A certa altura da noite, a família sentiu um forte cheiro de borracha queimada. “O pobre Brian sequer sentiu o calor senão até que o solado de uma de suas botas se desprendesse completamente. Ele caminhou claudicante, com apenas a metade da altura do solado de uma de suas botas, pelo resto do fim de semana.”

A segunda apresentação de Fred com o Ibex deveria acontecer na tarde do dia seguinte, no Queen’s Park. O “Show de Bluesologia” era um evento que transcorria ao ar livre; e, naquele dia, também contaria com a presença de algumas atrações locais — hoje, praticamente esquecidas —, tais como a Gum Boot Smith e a banda de acid-folk Spyrogyra. O palco foi montado sobre o coreto localizado no centro do parque, ocupando uma área três vezes maior que a do palco do Octagon. “Quando subiu ao palco, Fred era pura agitação”, confirma “Tupp” Taylor. “Pensei comigo mesmo: É isso o que nós queremos!” Mike Bersin acrescenta: “Eu estava acostumado a tocar meus solos de guitarra com os olhos fechados; e, agora, havia um sujeito ajoelhado na minha frente, segurando o microfone para mim. Grande parte do gestual que Fred, mais tarde, exibiria no Queen, foi primeiramente empregada por ele ao apresentar-se conosco.”

Embora a estreia de Freddie em Bolton tenha sido considerada um retumbante sucesso, os dias do Ibex em Londres estavam contados. “Apenas algumas semanas depois, todas as ilusões de um verão que parecia muito promissor se desvaneceram”, diz Ken Testi. O primeiro a abandonar a banda foi Mike Bersin, ao matricular-se na faculdade de Artes, em Liverpool. (“Eu prometera aos meus pais que faria isso, após o verão”). Enquanto “Tupp” Taylor escolheu permanecer em Londres, “Miffer” Smith parecia propenso a fazer, realmente, o que viera ameaçando ao longo de todo o verão. Segundo diz Chris Smith, “sempre que as coisas pareciam não correr muito bem, ‘Miffer’ dizia, com uma voz parecida com a de Ringo Starr, ‘Eu só quero ir para casa e ser um leiteiro’.”

Testi também considerava a possibilidade de obter uma vaga na faculdade, em St. Helens. No dia 8 de setembro, ele conseguiu uma carona que o levaria

de volta a Liverpool. Contudo, ele mal chegara ao seu destino quando recebeu um telefonema de Mike Bersin. “O Ibex recebera um convite para apresentar-se. Mike já telefonara para os outros caras, e eles haviam arranjado uma van emprestada. Ele queria saber se eu poderia retornar a Londres para apanhá-los, juntamente com todo o equipamento”, diz Testi.

Sem hesitar, ele apanhou outra carona até a autoestrada M6, onde, “esticando o dedão”, conseguiu percorrer todo o caminho de volta para Londres, lá chegando às onze horas da noite. Na manhã do dia seguinte, o *roadie* do Smile, Pete Edmunds, entregou-lhe as chaves de uma van Transit, a qual Ken carregou com o equipamento do Ibex — que, em grande parte, encontrava-se guardado em uma sala na Faculdade Imperial, acessível apenas por uma escada em espiral. Enquanto Ken carregava os pesados amplificadores pelos degraus estreitos, “Freddie trazia consigo um par de maracas e um pandeiro.” Com a van carregada, Testi assumiu o volante e dirigiu pelos mais de 280 quilômetros que os separavam de seu retorno a Liverpool. Espremidos nos outros assentos, entre Fred, “Tupp” Taylor, “Miffer” Smith, Pat McConnell, estojos de guitarras, amplificadores e um conjunto de peças de bateria, viajavam Brian May e Roger Taylor.

A apresentação do Ibex, naquela noite, teve lugar no Sink — um clube instalado em um porão úmido —, na Hardman Street, onde os Rolling Stones — supostamente — fizeram sua primeira apresentação em Liverpool. Segundo recorda-se Ken, “Roger, Brian e Fred vestiam roupas que passavam como ‘da moda’, em Kensington: ou seja, um bocado de veludo e peles. Mas aquilo era algo virtualmente desconhecido, em Liverpool. Roger informou-nos que, fora do clube, havia sido acossado por jovens que faziam objeções à maneira como ele se vestia.” Tempos depois, Taylor diria que exibira rapidamente seu cartão da biblioteca estudantil como se fosse uma carteirinha de sócio de um clube de artes marciais. “Ele disse: ‘Vejam! Devo mostrar isto publicamente, antes de matar todos vocês... Eu sou faixa preta, terceiro *dan*, em... *origami!*’, ri-se Ken. “Ao que parece, os jovens arruaceiros afastaram-se dele.”

Geoff Higgins, colega de escola de Testi e *roadie* do Ibex, frequentemente gravava os ensaios e apresentações da banda. Sua única fita remanescente, feita em um gravador de rolo Grundig TK14, registra uma apresentação do Ibex no Sink. Postado à direita do palco, Geoff dependurou o microfone de cristal do Grundig em um prego enferrujado, e esperou pelo melhor resultado

possível. A gravação registra o Ibex tocando suas versões de “We’re Going Wrong”, do Cream; “Rain”, dos Beatles; “Jailhouse Rock”, de Elvis; e “Communication Breakdown”, do Led Zeppelin — que compensam com o mais puro entusiasmo a técnica que faltava à banda. Segundo Higgins, o palco do Sink era tão pequeno que Fred tinha de postar-se diante dele — embora isso não inibisse seus movimentos. Ouvindo à gravação, hoje em dia, percebe-se que o melhor momento de Mike Bersin ocorreu durante a execução do blues de Hendrix/Jeff Beck “Rock Me Baby”, enquanto “Miffer” Smith brilhava ao manter o ritmo onde outros pareciam “perder a mão”. O vocal de Fred — à moda de Robert Plant — em “Communication Breakdown” atesta as muitas horas que ele passou treinando e aterrorizando os vizinhos, em casa. “Freddie tinha mesmo uma coisa com Robert Plant e aquele primeiro álbum do Zeppelin”, diz Bersin. “Ele passava os dias cantarolando trechos daquelas canções pelo apartamento, especialmente aquela parte de ‘Babe I’m Gonna Leave You’, que diz *‘never never never never gonna leave you babe’*.”

“Tupp” Taylor parece menos impressionado. “Quando ouço aquela gravação, eu penso: ‘Meu Deus, nós éramos horríveis!’ Nós não podíamos nos ouvir adequadamente. Freddie não era nenhum Winwood, Marriott ou Cocker; ele não possuía aquele tipo de espírito e, ao menos no início, seu tom de voz era horroroso. Porém, no que ele sempre foi bom, desde o princípio, foi em exercer sua habilidade para conduzir um show.” Infelizmente, a gravação da apresentação no Sink não inclui os números finais. Geoff Higgins afirma que a fita acabou exatamente antes de Roger Taylor e Brian May juntarem-se ao Ibex para tocarem o que ele se lembra como um par de canções do Smile. “Então, nós tínhamos três quartos da formação do Queen sobre o mesmo palco, embora ainda não soubéssemos disso”, reflete Testi.

A lembrança que Brian May guarda de Fred antes do Queen é a de um sujeito “extremamente tímido, mas que se transformava quando assumia sua *persona* dramática”. Tal lembrança é, em grande parte, devida à gravação da apresentação no Sink. As introduções de Fred, antes de cada uma das canções, soavam abafadas, quase inaudíveis e dolorosamente polidas. Longe dos palcos, também, a despeito de seu senso de humor cáustico e suas bravatas espirituosas, ele podia facilmente recolher-se à sua timidez — especialmente se estivesse em companhia de estranhos. Contudo, apenas algumas semanas depois de sua primeira apresentação com o Ibex, Fred já

estava fazendo planos. A primeira “baixa” prevista em seu esquema foi o próprio nome da banda. Fred pretendia renomear o grupo como Wreckage (algo como “Desastre”, ou “Ruínas”), mas encontrou alguma resistência inicial. “Freddie telefonou para a minha casa, em Liverpool”, diz Mike Bersin, “dizendo-me que já havia telefonado para todos os outros integrantes da banda, que teriam se mostrado de acordo com a mudança do nome para Wreckage. Eu disse a ele que se todos concordavam, eu também concordava. Tempos depois, descobri que ele havia telefonado para cada um de nós dizendo exatamente a mesma coisa.”

A “aprovação” de seus companheiros de banda foi igualmente forçosa: aparentemente, antes mesmo de fazer as ligações telefônicas Freddie já havia pintado todo o equipamento do Ibex com o novo nome, usando um estêncil. “Era um bom marketing; muito bonito”, diz Ken Testi. “Aquele, sim, tratava-se de um sujeito que executava um plano.” No dia 12 de outubro, Freddie e Richard Thompson foram assistir a uma apresentação do Led Zeppelin, no Lyceum. “Acho que li em algum lugar que Jeff Beck dizia que uma banda que fizesse um som ‘pesado’ deveria ter um nome igualmente ‘pesado’; tal como Led Zeppelin (literalmente, ‘Zepelim de Chumbo’)”, diz “Tupp” Taylor. “Alguém — que pode até mesmo ter sido o próprio Beck — sugeriu o nome Concrete Wellington (‘Wellington de Concreto’), por brincadeira. Mas esta era a ideia que havia por trás do nome Wreckage: soava mais ‘pesado’.”

Paralelamente à mudança de nome da banda, um novo material começou a surgir. “Vagabond Outcast”, um blues lento, com uma batida bastante pesada, ainda fazia parte do repertório, mas, segundo recorda-se Ken, “Fred e Mike haviam começado a compor canções. Fred dera-se conta de que Mike era uma pessoa com a qual ele podia trabalhar.” As listas ainda existentes com o repertório do Wreckage para algumas apresentações confirmam a inclusão de várias composições originais, tais como “Green”, “Cancer On My Mind”, “Without You, Lover” (uma espécie de protótipo da futura canção do Queen, “Liar”), “Universal Theme” “FEWA” (que algumas pessoas acreditam ser um acrônimo para “Feelings Ended Worn Away”), “One More Train” e “Blag-a-Blues” — a maioria das quais jamais foi gravada. As lembranças de Mike Bersin sobre algumas canções específicas são tênues; mas, tal como ele esclarece, “nós vínhamos do Norte, tocando aquelas melodias de doze compassos, sem mudanças de claves, e Freddie dizia: ‘Não, não, não! Você tem de usar as teclas pretas, pois o que nós precisamos é de uma mudança de

clave para tornar a música mais interessante.’ Nós sabíamos onde a música estava, mas Fred sabia para onde ela ia.”

Embora Freddie tivesse persuadido seus companheiros a mudar o nome da banda, a distância geográfica existente entre o vocalista e o guitarrista representava outra dificuldade a ser superada. Registros que antecedem a permanência de Fred com o Ibex/Wreckage atestam que ele, por volta de outubro de 1969, mudou-se para Liverpool, passando a viver naquela cidade por algumas semanas, hospedado no pub de propriedade da família do *roadie* Geoff Higgins, localizado em Penny Lane. Porém, Ken Testi permite-se duvidar dessa afirmação: “Freddie fez várias visitas rápidas a Liverpool; mas, de algum modo, uma permanência um tanto mais longa acabou por ser exagerada para um verão inteiro, passado em Liverpool. Isso jamais aconteceu.”

O que se sabe ao certo é que na última semana daquele mês de outubro o Wreckage perdeu seu baterista, Mick “Miffer” Smith, e teve de improvisar para fazer sua apresentação de estreia na Faculdade de Artes de Ealing. Tal informação está contida em uma carta que Fred escreveu para sua amiga Celine Daley, uma das estudantes da Maria Assumpta. Na missiva, Fred censura veementemente o baterista (“‘Miffer’ não está mais conosco, porque o safado acordou e saiu, certa manhã, dizendo que voltaria a ser um leiteiro, em Widnes”); e revela que ele e “Miffer” estavam para iniciar em empregos de meio-período na Harrod’s; que pagara pelas passagens de trem de Mike Bersin, desde Liverpool, para que comparecesse aos ensaios; que o substituto de Smith seria o ex-baterista do “1984”, Richard Thompson (“O ensaio foi bem legal. Richard desmaiou, na metade...”); e que o álbum *Zeppelin II* era um verdadeiro “nocaute”. Tal como prometera fazer, Mick “Miffer” Smith retornou à sua antiga profissão, ao final de um breve período como trabalhador da construção civil, às margens da rodovia M56. Richard Thompson foi uma escolha óbvia para substituí-lo; pois, tal como ele afirma, hoje em dia, “eu já conhecia todas as músicas.”

A estreia do Wreckage no que era chamado de “A Ruidosa Sala Comunitária” em Ealing não foi particularmente auspiciosa. Àquela época, Mark Malden já havia deixado a faculdade; mas seu irmão, Aubrey, ainda dirigia a união estudantil e agendara uma apresentação do Wreckage como um favor para Freddie. “A banda era uma droga”, diz ele, atualmente. “Lembro-me de Freddie haver comprado um terno branco para ser usado

especialmente naquela apresentação, mas a única parte boa foi quando ele deitou-se sobre o palco, retirou o microfone do pedestal e balançou-o, como um pêndulo, sobre sua garganta, enquanto berrava. Isso tudo aconteceu na sala comunitária; e, enquanto algumas pessoas assistiam ao espetáculo, outras apenas sentavam-se ali, conversavam, liam jornais ou jogavam futebol de botão... Eu achei que a banda seria motivo de piadas.”

O Wreckage faria apenas cerca de dez apresentações em alguns outros lugares, entre os quais se incluíam a escola de arte St. Martin e a Faculdade Imperial. Chris Smith assistiu a uma apresentação deles e ficou estupefato: “Tim Staffell e eu assistimos ao Wreckage em um pub, creio. Freddie fazia todas aquelas poses e movimentos que eu jamais o vira fazer antes. No entanto, eu estava chocado porque aquilo não era o tipo de coisa que funcionava bem em um pub. Mas ele merecia nota dez, por sua coragem.” Ao ser entrevistado, em 2004, Brian May polidamente descreveu sua recordação de uma apresentação semelhante: “Nós fomos assistir à apresentação de Fred com sua própria banda. Você mal podia acompanhá-lo; ele estava em ebulição e fazia um bocado de barulho. Nós nem sabíamos direito o que pensar daquilo.”

Em novembro, a irmã de “Tupp” Taylor arranhou uma apresentação do Wreckage no baile da escola que frequentava, em Widnes. Segundo a mitologia do Queen, aquela foi a noite em que Fred descobriu o que viria a tornar-se sua “marca registrada”. “Ao que tudo indica, aquela foi a apresentação em que a parte inferior do pedestal do microfone soltou-se, resultando no que seria um feliz acidente”, diz Ken Testi. Richard Thompson atesta que a base do pedestal caiu, e Fred simplesmente continuou a cantar, empunhando a parte restante da haste. “Tempos depois, o Queen apresentou-se na St. Helens Technical College, onde eu exercia a função de secretário social”, acrescenta Testi. “Eu atentei às condições de utilização do pedestal do microfone, durante a passagem de som, e disse: ‘Fred, aquela coisa que você faz, ao segurar uma parte da haste do pedestal... Você tem certeza...?’ E ele respondeu-me: ‘É o meu truque, querido. Todo mundo precisa ter um truque.’ Eu disse: ‘Fred, você está começando a se parecer com Jimmy Saville.’ Mas ele desconversou, dizendo ‘Não, não, não’...”

Para o Wreckage, no entanto, tudo estaria acabado por volta do Natal. Dois dias depois da apresentação na escola das garotas, acredita-se que a banda tenha feito seu último show no clube de rúgbi de Richmond. “A dura

realidade era que a banda não conseguiria durar muito, mesmo”, esclarece Mike Bersin. “Freddie tentou manter-nos unidos, mas eu mesmo não levava essa ideia muito a sério. Contudo, a determinação para ser bem-sucedido sempre foi uma força irresistível de Freddie, desde o princípio.” Fred fez um recuo estratégico para planejar seus próximos movimentos, enquanto Bersin abandonou a música para retomar e continuar dedicando-se ao seu curso de Belas Artes, na faculdade de Liverpool. Àquela altura dos acontecimentos, a antiga rede de apartamentos e quartos alugados em Kensington já havia se transferido para as imediações de um novo ponto central, no número 40 da Ferry Road, em Barnes.

“Pat McConnell e outra garota, chamada Denise (Craddock) foram as primeiras moradoras daquele endereço”, afirma “Tupp” Taylor. “Depois, eu me mudei para lá; e, então, vieram Fred, Roger Taylor e outro sujeito, que acho que também cursava Odontologia. Nós ocupamos todo o andar térreo da casa.”

Embora Fred houvesse concretizado a saída da casa de seus pais, em Feltham, sua nova moradia sequer lembrava o conforto suburbano da residência dos Bulsara. (Freddie disse: “Meus pais ficaram indignados quando contei a eles como eu vivia”). A casa não havia sido repintada ou redecorada ao longo de gerações, e ainda ostentava algumas características do gosto duvidoso de seus antigos ocupantes. Mike Bersin, que passou algumas noites ali, durante os últimos dias de existência do Wreckage, lembra-se do lugar como “assombroso”. Richard Thompson afirma que o endereço na “Ferry Road era uma espelunca. Mas todos os outros também eram. Um típico antro de estudantes.” A sala de estar compartilhada por todos é lembrada pela presença de um sofá forrado com vinil vermelho, cujas costuras estouradas deixavam escapar tufo de crina de cavalo com o qual era estofado, que penetravam pelo interior das almofadas. A cozinha era, em larga medida, uma “área proibida”, cujas provisões alimentares raramente estendiam-se para algo além de chá e leite.

Seres desabrigados e temporariamente desorientados podiam emergir dos dormitórios em quaisquer daquelas manhãs; mas, acrescenta Mike Bersin, “ainda não consigo me lembrar exatamente da localização do banheiro.” “A senhora idosa que era a proprietária do lugar vivia no andar de cima”, recorda-se Taylor, “e Sylvia Sims, a atriz, morava na casa vizinha. A senhora idosa não gostava de Sylvia Sims, e sempre referia-se a ela como ‘aquela

mulher desprezível! Atriz trágica... Vocês sabem, essa gente não é confiável!’. Enquanto isso, nós ocupávamos aquele pavimento, tocando música e fazendo a uma barulheira terrível.”

Em outubro de 1969, antes da apresentação de estreia do Wreckage na Ealing, Richard Thompson gravou um ensaio da banda, ocorrido tarde da noite, na residência da Ferry Road. Bersin tocava uma guitarra elétrica desplugada; Taylor, um contrabaixo amplificado; e Thompson batucava sobre o que ele se recorda como sendo um estojo de guitarra. Uma das composições executadas era de autoria da dupla Bulsara/Bersin, intitulada “Green” — a única gravação ainda existente do Wreckage. “Há outra canção gravada, no final da fita”, diz Thompson. “E, na mesma gravação, pode-se ouvir um de seus companheiros de residência adentrar o recinto para reclamar sobre o barulho que faziam, pois era uma hora da manhã.” O que também pode ser ouvido na gravação do Wreckage são as recomendações que Fred dirigia aos seus companheiros (“Ouçam... Não se esqueçam... Depois desses dois versos...”).

Embora o hábito de fumar maconha fosse largamente difundido em Ferry Road, Fred mantinha-se incomumente abstinente. Em vez de ceder aos maus hábitos, ele costumava acordar e levantar-se logo ao raiar do dia, caminhando nas pontas dos pés por entre seus companheiros prostrados, cantarolando em voz baixa ou dedilhando as cordas de sua nova guitarra, tocando “Pinball Wizard”, do The Who. “Ele parecia-se com um menestrel errante”, diz Mike Bersin, “fazendo da sua própria uma figura desagradável.”

Em certa ocasião, quando a polícia bateu à porta da casa após receber reclamações por causa do barulho, “Tupp” Taylor, representando o papel de “nortista amigável”, acalmou os ânimos dos oficiais com alguma “conversa mole”, uma xícara de chá e um pedaço de bolo feito com uma mistura de ingredientes. “Eu costumava adquirir drogas na Carnaby Street”, diz Taylor. “Uma vez, mostrei a Fred um pacote com cerca de trinta gramas de maconha e ele ficou assombrado com o volume daquela droga toda. Mas, se alguém a oferecesse a ele, ele diria algo como. ‘Oh, não! Eu desisti disso. Já experimentei toda essa porcaria’.”

O suprimento de maconha de Ferry Road era, às vezes, adquirido oculto no interior de latas de chá de jasmim, e cabia a um dos ocupantes do apartamento a tarefa de separar as folhas picadas de cada uma das diferentes espécies de plantas. Certa vez, quando o processo de separação não havia

sido feito e ambas as ervas ainda estavam misturadas na lata de chá, Fred preparou uma xícara para si mesmo, sem atentar para o conteúdo do recipiente. Segundo relatos de testemunhas oculares, Fred foi encontrado, mais tarde, enlouquecido com a audição do álbum *We're Only in it for the Money*, de Frank Zappa — uma paródia do famoso disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles —, devido a uma engenhosa passagem em que é reproduzido o som de uma agulha recaindo sobre o mesmo segmento do sulco de um disco riscado. Foi exatamente isso que causou o pânico de Fred, pois ele acreditou haver arranhado seu novo disco favorito. “Freddie não curtia drogas”, confirma Chris Smith. “Porém, tempos depois, ele ofereceu-me anfetaminas. Mas, Freddie agia sem comprometimento, dizendo assim, ‘tome uma destas, Chris...’ Experimentei, uma vez, já que ajudava a aguentar a ‘puxada’ de um show inteiro... Mas a ‘rebordosa’ era terrível.”

As anfetaminas em questão haviam sido adquiridas no Mercado de Kensington (na verdade, um grande “mercado de pulgas”), onde Freddie e Roger Taylor, então, mantinham um estande. À medida que o ano se aproximava do final, Freddie reforçou seus parcos rendimentos com o salário de um emprego em regime de meio-período na loja Harrod's (tal como ele mencionou em sua carta endereçada a Celine Daley), além das vendas ocasionais de alguns desenhos. “Ao descer as escadas, certa vez, surpreendi-o desenhando roupas íntimas femininas”, diz Mike Bersin. “Ele havia conseguido um trabalho como desenhista de anúncios de moda feminina para alguns jornais.” Mais tarde, Fred seria contratado como ilustrador, pela agência de desenhistas Austin Knights, e incumbido de ilustrar um livro infantil, que jamais foi publicado.

O mercado “chique” — localizado em uma construção de três andares, na High Street, em Kensington — era uma verdadeira “colmeia” de músicos, atores e artistas em geral, que proporcionava a Fred e Roger o acesso direto ao “*beautiful people*” londrino. No início, a dupla pagava dez libras (do dinheiro de Roger) pelo aluguel semanal do estande, onde colocavam à venda os trabalhos dos colegas do curso universitário de Artes frequentado por Fred. “Então, nós vendemos a tese de Fred, baseada em Jimi Hendrix”, revela Taylor. “Havia algumas coisas lindas, ali. Ele transcreveu, artisticamente, a letra de ‘Third Stone From the Sun’... Coisas que, provavelmente, valham um bom dinheiro, hoje em dia...”

Por um par de meses, Tim Staffell também manteve um estande no mercado, vendendo obras de arte. Porém, ele enfastiou-se do que descreveu como “o ar de coquetismo narcisístico” dos frequentadores. Dando-se conta de que o comércio de arte não pagaria suas contas, Freddie e Roger tentaram colocar em prática uma nova estratégia. “Mudamos para o ramo do comércio de extravagantes roupas Eduardianas”, explica Taylor. “Nós conseguimos sacos cheios de cachecóis de seda, de alguns comerciantes escusos. Nós os adquirimos, passamos o ferro neles e os expusemos à venda, baratíssimos.”

“Tratava-se de um verdadeiro brechó”, diz Ken Testi. “Havia laçarotes, roupas Vitorianas, jaquetas de pele, um único *blazer* de jogar críquete, o casaco de uma senhora idosa, descosturado e remontado para imitar uma capa...”

Sem deixar-se abater pela pequeníssima escala de suas operações comerciais, Fred dizia a todo mundo que eles eram “modistas masculinos” e lançava-se ao trabalho o mesmo empenho e entusiasmo que dedicava à música. “Fred trazia para casa aqueles enormes sacos cheios de coisas”, recorda-se Brian May. “De dentro deles, ele retirava um horrível pedaço de pano, e dizia: ‘Olhe só para este tecido maravilhoso! Isto vai valer uma fortuna!’ E eu respondia: ‘Fred, isso é apenas um retalho de trapo’.”

Foi no mercado que Adrian Morrish reencontrou seu velho amigo da Escola Politécnica de Isleworth. “Eu estava fazendo algumas compras, quando, repentinamente, ouvi aquela voz: ‘Adrian! Adrian!’ Ele apresentou-me a Roger e eu fui a uma festa em seu apartamento; embriaguei-me, e aquela foi a última vez em que vi Freddie. Ele disse-me: ‘Você tem de vir assistir à minha banda’ — coisa que, é claro, não fiz. Eu não estava convencido de que ele estivesse mais preparado para chegar a algum lugar do que qualquer outra pessoa.” Também foi no Mercado de Kensington que teve origem uma das histórias “apócrifas” envolvendo Freddie: não desejando utilizar o sistema de transporte público, ele teria vendido a jaqueta de Roger para pagar uma viagem de táxi. Indagado a respeito desse acontecimento por um jornalista da *New Musical Express*, em 1977, Fred recusou-se a confirmá-lo, ou a negá-lo.

Em sua carta endereçada a Celine Daley, Fred escreveu que “Roger e eu nos vestimos e nos portamos da maneira mais espalhafatosa e chamativa possível, em quase todos os lugares”, atestando quão à vontade ele se sentia com o “coquetismo narcisístico” que tanto desestimulava a Tim Staffell. O

ex-estudante de Ealing Tony Catignani recorda-se vividamente de receber assobios provocadores de alguns homens quando caminhava pela High Street, em Kensington, em companhia de Freddie. Contudo, na mesma carta enviada a Celine, Fred lamenta-se porque “‘Miffer’, o safado, espalhou para todo mundo, por aqui, que eu teria me tornado uma verdadeira ‘bicha louca’!” Mike Bersin sugere que Fred “talvez ainda não tivesse saído do armário; mas, certamente, ela já estava espreitando pelo buraco da fechadura”. Todavia, de acordo com Bersin, durante a passagem do vocalista pelo Ibex e pelo Wreckage, “ele ainda parecia ser exclusivamente heterossexual, em todos os aspectos”.

“Tupp” Taylor sustenta que “Fred tinha todas aquelas garotas fantásticas como suas amigas, sempre ao seu redor... O que facilitava muito as coisas, para nós... Havia uma estudante de Artes, chamada Caroline; duas garotas chamadas Mary... E havia Josephine (Ranken; cujo nome de solteira era Marston), também da faculdade de Artes, que possuía uma beleza muito acima da média, e, já àquela época, parecia-se com uma estrela de cinema.” Josephine é lembrada por outro de seus coetâneos como “uma garota que tinha um senso de estilo extraordinariamente boêmio” e que mantinha uma amizade platônica com Fred, a quem ela apresentaria a um de seus amigos gays. Ela mesma recorda-se de que Fred tornou-se, então, “obviamente muito interessado sobre o homossexualismo, ao mesmo tempo que demonstrava seu temor pelo assunto.”

Contudo, tanto Paul Humberstone quanto Chris Smith recordam-se da estudante com quem Fred viria a ter um relacionamento. “Ela era uma ruiva voluptuosa, chamada Rosemary”, ri-se Humberstone. Entrevistada em 1995, Josephine Ranken revelou que o relacionamento entre Fred e Rosemary aprofundou-se até o nível físico, mas que ouvira dizer que “eles dormiram juntos apenas uma vez, e o desempenho dele na cama ‘deixou a desejar’, digamos assim.” Nove anos depois, o diário *The Times* publicou uma entrevista com a ex-namorada de Fred, Rosemary Pearson, que até aquela ocasião mantivera-se calada sobre seu antigo relacionamento.

Rosemary revelou que ambos haviam-se conhecido em 1967, frequentando o mesmo curso em Ealing, e que iniciaram uma relação de amizade. “Ele sentava-se ao meu lado, na cantina, e sempre se mostrava muito prestativo e fraternal”, esclareceu ela. O casal passava seu tempo juntos “correndo de uma exposição de arte para outra”, e comparecendo a apresentações musicais e

festas. Dois anos mais tarde, eles se tornariam amantes, já em Ferry Road. A conexão de Rosemary com o mundo das artes a havia levado a integrar um grupo de pessoas liderado por um médico londrino, Dr. Patrick Woodcock, que promovia jantares aos quais compareciam alguns de seus pacientes, amigos e confidentes, entre os quais se incluíam pessoas famosas, tais como David Hockney, Christopher Isherwood, Derek Jarman e John Gielgud. Então, Fred já começara a imaginar, disse ela, “como seria dormir com um homem”, e mostrava-se vivamente interessado em ser apresentado aos amigos homossexuais de Rosemary. “Freddie achava que se não mantivesse encontros com eles, jamais saberia se ele mesmo era gay ou não.” Como consequência disso, Rosemary pôs fim ao relacionamento em algum período de 1970, afirmando saber que, no fundo, Freddie era homossexual. “Creio que Freddie me amava; mas, para mim, tudo aquilo era muito ambíguo, muito andrógino. Ele gostava de pensar em si mesmo como um ser de dois gêneros.”

Fred jamais levou seu dilema ao conhecimento de nenhum dos habitantes de Ferry Road; ou, caso tenha feito isso, estes últimos jamais trouxeram as supostas revelações ao conhecimento público. A despeito da rudeza das piadas e das provocações que circulavam, tal como explica um dos habitantes regulares da residência, “nos círculos em que predominava a cultura *hippie* não se questionava a orientação sexual de ninguém. Simplesmente não se fazia isso.”

Chris Chesney era um guitarrista de dezessete anos de idade quando passou a integrar o círculo de amizades de Fred, no início de 1970. Quando houve a dissolução do Wreckage, Fred começou a vasculhar a imprensa musical para arranjar uma nova banda à qual juntar-se, e respondeu a um anúncio intitulado “Procura-se Vocalista”, publicado na última página de uma edição da *Melody Maker* por um grupo chamado Sour Milk Sea (“Mar de Leite Azedo”; o mesmo nome de uma canção de George Harrison, gravada durante uma das sessões em estúdio dos Beatles para o *White Album*, mas não incluída naquele disco). Originalmente, o grupo chamava-se Tomato City e fora formado na escola pública St. Edward’s, em Oxford, por Chesney (que àquela época atendia pela alcunha de Chris Dummett) e pelo guitarrista rítmico Jeremy “Rubber” Gallop, cujo pai — um homem de negócios — financiava o empreendimento. Com o baterista Boris Williams e o contrabaixista Paul Milne, o grupo fizera um punhado de apresentações em

vários “laboratórios” e “happenings” artísticos — segundo esclarece Chesney, “o tipo de lugares a que as pessoas iam para tirar as roupas e declamar poesia, berrando a plenos pulmões.”

Williams deixaria a banda para percorrer a “trilha *hippie*”, na Índia, em 1968 (embora, muitos anos depois, ele viesse a ressurgir no mundo musical, como integrante da banda The Cure), sendo substituído por Rob Tyrell, um ex-aluno da escola pública de Charterhouse, que já havia acompanhado os futuros membros da banda Genesis, tocando em um grupo chamado The Anon. No verão de 1969, o Sour Milk Sea havia-se profissionalizado, abrindo shows para grandes bandas como o Deep Purple e o Taste. Porém, tal como acontecia com o Ibex, faltava-lhes um *frontman*. “Nós nos considerávamos uma banda de blues progressivo”, diz Chesney, hoje em dia. “Na escola pública, você ouve e reproduz coisas como os Bluesbreakers, de John Mayall, o Fleetwood Mac, de Peter Green, e o Cream. Hendrix estava acima das nossas capacidades. Nós compúnhamos nossas próprias canções e as cantávamos; mas o que eu desejava, mesmo, era poder concentrar-me em tocar minha guitarra.”

O anúncio intitulado “Procura-se Vocalista” produziu bons resultados. As audições de teste tiveram lugar no salão de um clube de jovens de uma igreja, em Dorking, e Chesney recorda-se que, em meio aos “casos perdidos”, surgiram alguns vocalistas promissores, entre os quais a cantora folk Bridget St. John. Contudo, só havia um homem que pudesse “dar conta do recado”. Fred chegou em grande estilo, tendo convencido John Harris, o *roadie* do Smile, a levá-lo de carro até a audição. (Segundo diz Ken Testi, “certa vez perguntei a Freddie por que ele não aprendia a dirigir, e ele respondeu-me: ‘Meu querido, eu não preciso dirigir. Sempre haverá quem dirija para mim’.”) Tendo desembarcado da van, Fred adentrou pomposamente o clube juvenil, seguido por Harris, que, alguns passos atrás dele, portava o microfone de seu “patrão”, acondicionado em um estojo de madeira.

“Quando ele ‘pegou fogo’ com a gente, tornou-se óbvio que ele era fantástico”, ri-se Chesney. “Ele tinha longos cabelos negros, vestia-se inteiramente de veludo e era muito arrojado.” Imediatamente, Fred passou a repetir o mesmo gestual que utilizara, primeiro, com o Ibex. “Ele veio diretamente para perto de mim, e houve aquela interação física, com ele golpeando e empurrando o pedestal do microfone na minha direção, enquanto eu tocava um solo. Ele ainda não possuía aquela sua voz característica, nem

demonstrou possuí-la, em muitas apresentações; mas ele cantava em falsete, e isso me agradava.”

Chris não tem certeza quanto à data exata, mas o Sour Milk Sea tocou no The Temple, na Lower Wardour Street, em Londres. “Também creio que abrimos um show para o Black Sabbath, no Red Lion, na Fulham Road”, acrescenta ele. Uma apresentação planejada para acontecer no dia 18 de abril, no “lar” do Smile — o PJ’s, em Truro —, foi cancelada, tendo sido o próprio Smile a substituir o Sour Milk Sea. Um fato notável foi a apresentação de estreia da banda, contando com a presença de Freddie — ocorrida no Salão Paroquial de Highfield, em Headington, Oxford, em março de 1970 —, ser acompanhada pela publicação de uma entrevista no diário *Oxford Mail*. A apresentação seria realizada em benefício do Abrigo de Caridade para os Sem-Teto, e, na qualidade de filho do líder da Irmandade de Todos os Santos, Michael Dummett, o guitarrista adolescente do Sour Milk Sea usufruía dos privilégios de pertencer à sua linhagem familiar. De maneira inusitada, o repórter do *Oxford Mail* permitiu que a banda se expressasse “com suas próprias palavras”, ao final da matéria. “As próprias palavras” empregadas pela banda constituíam uma transcrição literal da letra de uma das primeiras composições de Fred, “Lover”, que iniciava com versos maravilhosamente desprovidos de sentido: “*You never had it so good / The yoghurt pushers are here...*” (“Você jamais provou algo tão bom / Os traficantes de iogurte chegaram...”). As fotografias que acompanhavam a matéria mostravam Chris Chesney vestido como um bebê, transportado em um carrinho, e “o novo vocalista do Sour Milk Sea, Freddie Bulsara”, encarando confiantemente a lente da câmera.

“Nós não soubemos seu nome verdadeiro senão muito tempo depois”, revela Chesney. “Quando nosso empresário recebeu um telefonema dele para agendar a audição de teste, perguntou-lhe seu nome, e ele respondeu: ‘Fred Bull’. Ele impedia-se de pronunciar o nome Bulsara. Naturalmente, seu nome não representaria um problema para nós; mas ele era sempre muito vigilante para consigo mesmo. Freddie jamais falou conosco sobre sua infância, e nós sequer sabíamos que ele nascera em Zanzibar.”

Seis anos mais velho do que Chris Cheney, Freddie logo começou a apresentar suas ideias ao guitarrista. “Nós compúnhamos nossas próprias canções, e isto era algo que o atraía; mas, desde o princípio, ele agia como se me dissesse ‘vou descartar suas letras e compor as minhas’. Eu realmente não

me importava com essa atitude, pois contava apenas dezessete anos de idade e era grato pelo aprendizado que ele me proporcionava.” Sob a égide de Freddie, o Sour Milk Sea mudou. A então namorada de Paul Milne, Judy Astley — que, futuramente, viria a ser uma famosa romancista —, ficou chocada com a transformação: “Assisti a um ensaio, na zona rural de Surrey e a uma apresentação da banda; e, para mim, ficou imediatamente evidente que Chris e Freddie perfaziam uma tremenda dupla, sobre o palco. Freddie parecia deixar Chris mais à vontade para agir de modo mais extravagante do que antes.”

Judy achou Fred um rapaz “muito educado, doce, encantador e divertido; mas algo relutante quanto a revelar algo sobre si mesmo.” Em contraste, Paul Milne era o “petulante contrabaixista” do Sour Milk Sea. “Paul trajava-se com extrema distinção”, contemporiza Judy, “adquirindo muitas peças de veludo da boutique *Granny Takes a Trip* e camisas da *Deborah and Clare*. Ele gostava muito de Chris, e creio que deva ter se sentido um tanto preterido diante da sintonia perfeita que se estabelecera entre Chris e Fred.”

Fred incitou o grupo a tocar canções do antigo repertório do Wreckage e covers de clássicos do rock 'n' roll, como “Lucille” e “Jailhouse Rock”. Tal como esclarece Chris, “ele tinha aquela visão profissional de espetáculo, que era uma coisa rara, naquela época.” Com Chesney, Fred começou a compor suas próprias canções, com mudanças de acordes verdadeiramente revolucionárias (“seus acordes quebravam todas as regras”). Sobre o placo, contudo, a despeito da manipulação de parte do pedestal do microfone — ora como um objeto fálico, ora como um cavalinho de brinquedo —, era o senso de humor de Fred que ficava em evidência. “Ele adorava provocar a plateia. Ao final de uma canção e cessando seu gestual histriônico, ele dizia algo como: ‘Apegado... Muit’apegado, a todos vocês!’ Você podia ver as pessoas na plateia comentando, ‘Ele disse ‘obrigado’ ou ‘apegado’, a todos vocês?’”¹

Longe dos palcos, porém, a despudorada frivolidade de Fred era encarada com menos complacência por certas pessoas. Entrevistado em 1996, Jeremy “Rubber” Gallop recontou um incidente em que Freddie analisava sua própria imagem refletida em um espelho quando, de repente, perguntou-lhe, “à queima-roupa”: “Eu estou bonito, hoje, você não acha, ‘Rubber’?” “Eu era um garoto de apenas dezoito anos, e não achei a menor graça naquilo”, diz ele. “Então, pensei, comigo mesmo: ‘Vá se danar, babaca!’”

No entanto, em questão de algumas semanas, a somatória de pequenos desentendimentos evoluiu para uma cisão incontornável — opondo, de um lado, Fred e Chris, e, de outro, “Rubber” e Paul Milne. Para aumentar a tensão, Chesney aceitara a oferta de Fred para que se mudasse para o número 40 da Ferry Road. “Eu era produto de uma formação de classe média muito convencional, de Oxford; e todos aqueles sujeitos da zona oeste de Londres eram muito mais glamourosos e interessantes”, recorda-se Chris. “Então, os outros caras, ainda fixados em Leatherhead, acharam que eu e Fred estivéssemos tramando alguma coisa, em Barnes. Havia uma ciúmeira danada.”

No apartamento de Ferry Road, Chris e Fred logo se entenderam. Musicalmente, o guitarrista admirava-se do gosto musical “católico” do vocalista. O toca-discos de Ferry Road era “abastecido” com *Electric Ladyland*, de Hendrix (“este disco era o ‘coração’ da coisa toda”), o *White Album*, dos Beatles, *Cherry Blossom Clinic*, do The Move, além de muito Frank Zappa, The Who, Rod Stewart... “Fred era muito ‘ligado’ no Led Zeppelin; mas ele também era um ‘craque’ para identificar a boa música pop, logo na primeira audição”, diz Chesney. “Quando saiu o compacto “Want You Back”, do Jackson Five, Fred ficou imediatamente ‘ligadão’. Também me lembro dele haver-me dito que David Bowie era o modelo de astro pop perfeito; e, àquela época, Bowie havia emplacado apenas um grande sucesso, com ‘Space Oddity’. Fred era presciente.”

O relacionamento da dupla jamais foi sexual (“eu não me sentiria envergonhado se tivesse sido; mas, não foi”), porém, como “protegido” de Fred, Chesney mostrava-se muito feliz por experimentar o que quer que lhe fosse oferecido. Em Ferry Road, ele experimentou LSD, maravilhou-se com o desfile de *groupies* do Smile que flanava incessantemente pelo apartamento, preservou sua saúde evitando aventurar-se às profundezas da cozinha (“você pode preparar uma xícara de café, lá; mas nada além disso”) e exercitou suas habilidades na guitarra em incontáveis *jam sessions* com Brian May (“nós nos trancávamos em um dos quartos com um par de amplificadores AC30”).

Também parece provável que Chesney tenha visto Fred em companhia de Rosemary Pearson. “Ele tinha uma namorada, mas não se tratava de Mary Austin (que ainda viria a ser uma parceira mais estável de Fred). Eles costumavam desaparecer juntos, trancando-se no quarto de Fred. Ninguém

sequer sugeriu-me que ele fosse gay.” Os avisos de Fred dizendo que sairia para ver seus “amigos alegres”, sempre arrancavam gostosas gargalhadas do baterista do Smile; contudo, “Roger era o tipo de sujeito que adorava provocar e ‘tirar um sarro’ dos outros, enquanto Brian era reservado e respeitoso demais para fazer o mesmo.” Nesse ínterim, segundo Chesney, nem May, nem Taylor, consideravam Fred como um possível vocalista principal do Smile: “Eu tinha a impressão de que eles o achavam um brincalhão; ou que ele fosse demasiadamente insistente.”

Entre os membros restantes do Sour Milk Sea, a tensão continuava a aumentar. A canção de Fred, “Lover”, era um dos principais motivos de discórdia: Gallop e Milne achavam-na muito rebuscada e comercial. A influência musical de Fred era considerada perniciosa, pois distanciava o grupo de sua sonoridade mais autenticamente underground. Paul Milne era um grande fã do Free, e, como explicou Gallop, “supostamente, nós éramos uma banda de blues pesado, mas Fred vinha com aquelas suas grandes e complexas harmonias...”

“Paul achava, sinceramente, que Fred era uma influência no sentido errado”, confirma Judy Astley. “Ele achava que Fred era apenas um vocalista contratado a serviço da banda, e não deveria influenciar na tomada de decisões quanto aos rumos desta.” Tendo investido centenas de libras do dinheiro de seu pai no grupo, “Rubber” tinha ainda mais motivos para ressentir-se. Entrevistado em 1995, Gallop (que morreu em 2006) foi dolorosamente franco: “Eu gostava muito de Fred. Mas, o negócio é que eu tinha investido minha vida naquela banda... Chris era um guitarrista fantástico, e eu achava que nossas chances de fazermos sucesso seriam muito menores se não pudéssemos contar com ele do nosso lado.”

Os ânimos esquentaram, socos foram trocados e, embora Fred tenha tentado bancar o diplomata, na primavera de 1970, o Sour Milk Sea acabou. “‘Rubber’ tomou todo o equipamento de volta”, admite Chesney. “Eu tocava uma bela guitarra SG Standard e usava um excelente amplificador Marshall; mas tudo foi embora. Tempos depois, certo dia, resolvi ir a Leatherhead. Forcei a janela do banheiro, usando um pedaço de cano, e apanhei a guitarra. Não sei como pensei que pudesse me safar dessa situação... Não demorou muito, e... ‘batata’! Quando atendi às batidas na porta da residência em Barnes, deparei-me com um par de brutamontes à minha espera, lá fora.”

Os antigos companheiros de banda de Fred começaram a tomar rumos

distintos. Gallop e Rob Tyrell formariam um novo grupo; Paul Milne assumiu a vaga que conseguira obter na East Anglia University; e Chris Chesney resolveu trabalhar em tantos turnos diários quantos conseguisse, na fábrica de biscoitos Huntley & Palmers, até que tivesse dinheiro suficiente para adquirir um novo instrumento. Chris, Freddie e John “Tupp” Taylor consideraram a hipótese de formarem uma banda própria; mas, sem dinheiro e, no caso de Chesney, sem uma guitarra, as elucubrações seriam inúteis. Em vez disso, Taylor inicialmente arranhou um trabalho como empresário itinerante da banda Patto; e continuou a exercer essa atividade, vindo a fundar sua própria empresa de agenciamento, cuidando dos interesses de artistas como o falecido Jim Capaldi, Dennis Locorriere e Joe Brown. “Depois daqueles dias, jamais voltei a ver Freddie”, diz ele. “E ele ainda conservava uma mala cheia com roupas minhas... Fato sobre o qual eu era constantemente lembrado por minha irmã, a verdadeira dona da mala!”

Freddie era, mais uma vez, “um cantor sem uma banda”; e o grupo que ele sempre ansiara integrar, agora se desintegrava. Nos dois anos transcorridos desde que o Smile abrisse shows para o Yes e o Pink Floyd, seu progresso fora penosamente lento. O Smile continuara a ser uma banda de apoio, cujo nome sempre figurava nas listas da *Melody Maker* — mas em letras miúdas; raramente como atração principal. Duas semanas antes do Natal de 1969, eles fizeram uma apresentação de abertura — no Marquee, em Londres — para a Kippington Lodge, uma banda que contava com Nick Lowe, um compositor que habitualmente frequentava o mesmo circuito, recebendo os mesmos mínguaos proventos. Apesar das promessas da gravadora Mercury de que a apresentação daria um novo impulso à situação do Smile, todo o “barulho” deu em nada.

Brian May estava, novamente, alternando sua dedicação entre a ciência e a música. Em fevereiro de 1970, enquanto Fred saltitava em sua jornada com o Sour Milk Sea, May estava estudando em Tenerife. Como parte do trabalho — ainda em curso — de elaboração da sua tese, Brian fora reunir-se aos mestres da Faculdade Imperial Jim Ring, Ken Reay e outros, no observatório localizado nas proximidades do Monte Teide, o vulcão adormecido que domina aquela ilha. Em Santa Cruz, Brian comprou uma pequena *guitarra* espanhola. “Eu costumava tocar no alto da montanha, onde fazíamos nossas observações. Penso que Ken me achasse um sujeito muito engraçado, pois sempre olhava para mim com aquele meio-sorriso no rosto, como quem diz:

‘Obviamente, você não vai chegar a lugar algum...’”

Ao retornar à Inglaterra — ostentando um invejável bronzado —, Brian encontrou Tim Staffell, que o aguardava para dar-lhe a má notícia: ele estava abandonando o Smile. “Quanto mais aquela situação se prolongava, mais rapidamente o sucesso parecia fugir de nós; e mais inseguro eu me sentia”, admitiu Staffell. Contudo, o insatisfatório progresso do Smile era apenas parte do problema: tal como ocorrera com Chris Smith, a música também era uma questão importante. Staffell fora acostumado ao soul e ao rhythm and blues norte-americanos e sentia-se, agora, muito menos inspirado para tocar o hard rock “terrivelmente britânico”. “Nós costumávamos tocar uma versão de ‘If I Were a Carpenter’ um tanto à maneira do Vanilla Fudge, mas a música não tinha ‘balanço’, entende?”, protesta Staffell. Até mesmo com Freddie Bulsara abanando um pompom e borboleteando pelos camarins Tim conseguia ver um futuro para a banda: “O Smile desejava trilhar esse caminho mais teatral, e eu via que não poderia acompanhá-los. Minha noção de um músico de rock era a de um cara cabisbaixo, com cabelos compridos, que tocava olhando para chão.” Ainda que ambos tenham se distanciado em bons termos, Brian May disse que o contrabaixista do Smile “possuía uma estranha força interior, que sempre o fazia afastar-se de nós.”

Surpreendentemente, a próxima incursão que Tim Staffell faria na carreira musical estaria a anos-luz de distância do soul e do rhythm and blues, quando ele assumiu a posição de *frontman* da nova banda Humpty Bong, formada por Colin Peterson, ex-baterista dos Bee-Gees. O grupo gravou um compacto e alcançou relativo sucesso com a canção “Don’t You Be Too Long”, que lhes rendeu uma aparição no *Top of the Pops*. Porém, a banda desfez-se, antes que se apresentasse ao vivo uma vez, sequer. Um ano mais tarde, após haver passado alguns meses tocando nos Estados Unidos, Staffell retornou à Inglaterra e fez uma turnê como vocalista da banda de rock — com tendências “cósmico-progressivas” — Morgan, integrada pelo ex-tecladista do Love Affair, Morgan Fisher. A Morgan gravaria uma antiga canção do Smile, “Earth”, em seu álbum de estreia, *Nova Solis*, em 1972.

Quando a carreira da Morgan estagnou, Staffell flertou com a ideia de uma carreira solo, chegando mesmo a fazer uma apresentação, sozinho, no Marquee. No final da década de 1970, Tim abandonou o mundo da música em favor de uma carreira como criador de modelos e bonecos para o cinema e a televisão. Depois de haver manufaturado inúmeras peças para filmes e

comerciais, a criação mais lembrada de Staffell é a série de bonecos que protagonizou um seriado infantil da TV inglesa, chamado *Thomas, the Tank Engine*. Em 1992, ele voltou a subir ao palco — em companhia de Roger Taylor e Brian May — para tocar duas canções do Smile, em uma reunião no Marquee. Em 2003, gravou e lançou um álbum solo independente, intitulado *Amigos*. Atualmente, dedica-se a escrever um romance de ficção científica.

Por muitos anos, Tim Staffell concedeu gentilmente porções de seu tempo a jornalistas inquisitivos e documentaristas de emissoras de televisão, aos quais insistiu jamais ter perdido uma só oportunidade por haver abandonado a banda. “Não era da minha natureza fazer o que Fred fazia”, disse ele. “Jamais fui o *showman* ou o compositor que Freddie foi. Já lamentei não haver-me tornado um músico; mas jamais por haver deixado o Smile.”

Certa tarde, em 1972, na casa de Tim Staffell, Morgan Fisher foi apresentado a um dos amigos do novo vocalista de sua banda. “Tim disse-me: ‘Ei, Morgan. Este é o cara que assumiu o meu lugar no Smile’. Então, um extraordinário rapaz, de exóticas origens persas, levantou-se do sofá, vestindo roupas que pareciam ter sido confeccionadas com as capas de velhas almofadas de veludo. Ele sorriu-me muito timidamente, mal articulando uma palavra, e deu-me um aperto de mão incrivelmente débil e vacilante.” Tratava-se de Fred Bulsara.

QUATRO

Um Estranho Vibrato

“Quando, afinal, passei a integrar o Queen, eu já havia preparado todo o terreno.”

— Mike Grose, contrabaixista do Queen, por três meses

“Achei que eles não fossem chegar a lugar algum.”

— Barry Mitchell, contrabaixista do Queen, por seis meses

“Não posso reclamar... Eu tenho uma boa casa, uma excelente família e um carro bacana... Mas, teria sido legal...”

— Doug Bogie, contrabaixista do Queen, por duas apresentações

“Quando me juntei ao Queen pela primeira vez, os três outros caras discutiam como loucos e eu apenas resolvi não tomar parte naquilo.”

— John Deacon, contrabaixista do Queen, a partir de fevereiro de 1971

Em 1970, *Woodstock*, o filme, estreou nos cinemas; mas nem todos os músicos de rock ainda em formação eram fãs do que a película retratava. “Quando assisti ao filme, fiquei chocado ao dar-me conta de quão pouco eu me identificava com aquilo”, admite Brian May. “O Queen não era o tipo de banda cujos integrantes ficavam ‘doidões’, subiam ao palco e tocavam qualquer coisa. De certo modo, nós representávamos uma reação a esse tipo de coisa.” Para algumas pessoas de seu círculo de amizades, Bulsara, Brian May e Roger Taylor sempre constituíram uma óbvia combinação de músicos. “Posso lembrar-me de caminhar pela Broadway, em Ealing, em 1968, em companhia daqueles três caras e pensar: ‘É isso aí. Essa é a banda’,” diz Chris Smith.

Inicialmente, contudo, o baterista e o contrabaixista do Smile ainda

mostravam-se precavidos quanto ao novo integrante de sua banda. “Lembro-me de haver pensado: ‘Ele é bom de espetáculo; mas não tenho certeza quanto às suas habilidades vocais’,” admite Brian May. “A voz de Fred possuía um estranho vibrato”, ri-se Roger Taylor, “que algumas pessoas achavam bastante irritante.” Tal como acontecera com o Ibex e o Wreckage, foi a persistência de Fred que prevaleceu, ao final das contas: “Freddie ficava ali, dizendo: ‘Eu vou cantar, e vou fazer assim’...”, disse Brian. “E, gradativamente, nós passamos a dizer: ‘Tudo bem’...”

A saída de Tim Staffell também deixara o Smile sem um contrabaixista. Então, a banda decidiu recrutar Mike Grose, que era coproprietário do clube PJ’s, em Truro, onde o Smile e The Reaction eram presenças habituais. O PJ’s estava a ponto de ser fechado, mas Grose era um contrabaixista que contava com a vantagem adicional de possuir uma van Volkswagen e um amplificador Marshall; e, o que era ainda melhor: Grose tocara — por um breve período — com The Reaction e, certa vez, substituíra Tim Staffell no Smile em uma apresentação da banda, quando houve um desentendimento entre o contrabaixista e Roger Taylor.

Grose mudou-se para Londres, alojando-se na residência da Ferry Road. May incitou os mestres da Faculdade Imperial a assinarem os requerimentos necessários para que a banda pudesse ensaiar em um dos auditórios onde eram ministradas palestras. Taylor prometeu à sua mãe que o Smile faria uma apresentação para angariar fundos para a Cruz Vermelha, no salão municipal de Truro, em 27 de junho. Abstendo-se de avisar ao público que aquela seria uma apresentação do Smile com uma formação diferente, May, Taylor, Bulsara e Grose conseguiram tocar — de maneira um tanto canhestra — um repertório mesclado de antigas e novas canções diante de cerca de duzentas pessoas, em um salão com capacidade para conter oitocentas; e, por isso, receberam a quantia de cinquenta libras, a título de pagamento.

A origem do nome “Queen” — tal como a história da utilização de parte do pedestal do microfone por Freddie — é envolta em toda espécie de mitologia e casos que alguém diz ter ouvido alguém contar. “Eu criei o nome”, afirma John “Tupp” Taylor. “Eu costumava chamar Fred de ‘a velha rainha’, e dizia a ele que caso viesse a integrar outra banda depois do Wreckage, esta deveria ser chamada ‘Queen’ (*rainha*, em português). E ele respondia: ‘Oh, você acha, mesmo?’” Todavia, Mike Grose lembra-se de estar sentado em companhia de Fred no jardim da casa em Ferry Road

quando este sugeriu o nome pela primeira vez. Ken Testi recorda-se de haver sido informado sobre o novo nome da banda através de uma ligação telefônica, recebida do Mercado de Kensington. “Fazia todo sentido que ele estivesse em companhia de Brian e Roger. Aquela deveria ter sido a formação, desde o princípio. Disse-lhe que aquelas eram boas notícias, e ele disse-me o nome da banda: Queen. Eu comentei: ‘Vocês não vão se dar bem com isso, Fred...’ E ele respondeu-me: ‘Ora... É maravilhoso! As pessoas irão adorar!’”

Em uma lista de outros possíveis nomes para o grupo, incluíam-se Build Your Own Boat (“Construa o seu Próprio Barco”), The Rich Kids (“Os Garotos Ricos”) e The Grand Dance (“O Grande Baile”), sendo este último extraído da trilogia de romances de ficção científica *Out of the Silent Planet* (datada de 1938; publicada em português como “Longe do Planeta Silencioso” ou “Além do Planeta Silencioso”), de autoria de C. S. Lewis. Porém, não chegou a haver nenhuma grande dúvida ou hesitação: “A ideia do Queen é ser [uma banda] opulenta e majestosa”, diria Freddie, mais tarde, à *Melody Maker*. “Nós queremos ser soberbamente elegantes. Nós queremos chocar e sermos ousados.”

“O nome foi uma ideia de Freddie”, disse Roger Taylor, em 1974. “Foi meramente uma reflexão do meio social em que vivíamos àquela época, quando ele e eu trabalhávamos juntos, no Mercado de Kensington. Naqueles dias, uma multidão bastante excêntrica circulava por ali; muita gente era gay e muita gente fingia ser, e, de algum modo, aquilo tudo parecia adequado. A princípio, nem eu nem Brian gostamos do nome, mas acabamos nos acostumando a ele. Achávamos que, uma vez que nos estabelecêssemos, nossa música seria mais identificativa da banda do que o seu nome...”

Queen não seria o único nome a ser mudado, naquela primavera. “Freddie havia composto aquela sua canção, ‘My Fairy King’,” diz Brian, “na qual há um verso que diz ‘Oh, Mother Mercury, what have you done to me?’ (‘Ó, Mãe Mercúrio, o que você fez comigo?’) Foi depois disso que ele disse: ‘Eu vou me chamar Mercury, porque a mãe nessa canção é a minha mãe.’ Nós nos entreolhamos, como se dissêssemos ‘você está maluco?’”

Embora nenhuma documentação tenha surgido no cartório de registros civis, daquela data em diante no passaporte de Fred Bulsara passou a ser lido o nome de Frederick Mercury. A metamorfose de um desajeitado estudante imigrante para a “borboleta extrovertida” fora completada. “Haver mudado

seu nome foi parte do processo de assumir uma nova identidade”, diz May. “O jovem Bulsara ainda estava ali; mas, para o público, ele iria tornar-se uma espécie de deus.”

Não demorou muito, porém, para que Mike Grose se cansasse da luta cotidiana. May, Taylor e Mercury tinham sido estudantes desde a metade dos anos 1960, e estavam bem acostumados a viver em circunstâncias modestas; mas, aos 22 anos de idade, Grose gostava de ganhar a vida com seu próprio trabalho, e achava deprimente o que ele chamou de “dias vazios” em Ferry Road. Freddie era um estudante de Artes, acostumado a ficar sem fazer nada; Brian e Roger ainda tinham alguns meses de estudo pela frente, antes de concluírem seus cursos; mas Grose acostumara-se a trabalhar durante os dias e apresentar-se com a banda, à noite. Naquele verão, no jardim, em Barnes, ele assistiu aos seus companheiros de banda lançarem ideias para canções, que viriam a ser gravadas no primeiro álbum do Queen. A banda compôs todo o material do que seria seu disco de estreia, além da canção “Father to Son” (que seria gravada no disco *Queen II*). Grose achou que a banda tinha potencial, mas não estava preparado para esperar até que este se realizasse. Após alguns meses, ele abandonou o grupo, retornou à Cornualha e tocou por um breve período com uma banda chamada No Joke — curiosamente, em companhia de Tim Staffell —, antes de fundar sua própria empresa de transportes e retirar-se do mundo musical.

O substituto de Mike Grose seria encontrado após uma reunião casual na Cornualha. Barry Mitchell crescera em Harrow, na zona oeste de Londres, e, em 1965, tocava contrabaixo em uma banda de *covers* de soul, chamada Conviction, que também era integrada por um jovem guitarrista chamado Alan Parsons — que, mais tarde, seria responsável pela engenharia sonora do disco *The Dark Side of the Moon*, do Pink Floyd, e lideraria sua própria banda, The Alan Parsons’ Project. A Conviction mudou seu nome para Earth, em 1967, gravou um disco que jamais seria lançado e firmou-se como “banda da casa” no Coffin Club, na Gerard Street, em Londres.

Por volta de agosto de 1970, Mitchell considerava a ideia de abandonar completamente a música. Sua banda mais recente, chamada Black (que contava com um negro sul-africano, fisicamente muito parecido com Jimi Hendrix), estagnara e ele teve de arranjar um emprego de tempo integral na loja de departamentos Soper’s, em Harrow. “Eu tinha um bom amigo, chamado Roger Crossley, que trabalhava lá, comigo”, diz Mitchell. “Nós

costumávamos rondar pelas imediações da faculdade de Artes, à procura de garotas bonitas. Roger Crossley viajou à Cornualha, no verão, onde se encontrou com Roger Taylor. Eles começaram a conversar e Taylor disse que sua banda estava à procura de um contrabaixista... Então, esse meu amigo deu-me o número do telefone dele.”

Mitchell fez a ligação telefônica, apanhou o metrô para Kensington e fez uma audição de teste para integrar o Queen, na Faculdade Imperial. Seu primeiro pensamento foi: “como a banda tinha a boa sorte de ter acesso gratuito a um lugar para ensaiar e armazenar seu equipamento” — os dois obstáculos mais dificilmente contornáveis para qualquer banda iniciante. “Nós tocamos algumas poucas músicas juntos”, recorda-se Barry. “Algumas coisas de Hendrix e ‘Do Me Right’, de Willie Dixon, e pronto: eu já integrava a banda.”

O Queen tinha uma apresentação agendada na Faculdade Imperial em três semanas, para uma plateia de amigos e convidados. Poucas horas antes do show, o grupo reuniu-se no pequeno quarto e sala ocupado por Brian. Ali, Barry constatou que eles usavam o único fogareiro a gás existente no apartamento para fazer pipocas, que pretendiam servir ao público, acompanhadas por suco de frutas. “Era tudo muito inocente”, diz Barry, sorrindo. “Ninguém poderia dizer que eles fossem autênticos *rockers*.”

Agora, o repertório do Queen incluía uma lista de antigos sucessos do rock ‘n’ roll, “Doing Alright”, do Smile, e “Stone Cold Crazy”, uma canção que Freddie havia composto quando integrava o Wreckage e da qual o Queen apropriara-se. Seus números “curinga” eram os *covers* de “Big Spender”, de Shirley Bassey, e “Please Don’t Tease”, de Cliff Richard & The Shadows (Mitchell lembra-se de haver pensado: “*O quê?!*”). John Garnham, ex-guitarrista do “1984”, assistiu à apresentação na Faculdade Imperial e espantou-se com a originalidade da banda ao executar “uma versão absolutamente fiel de uma canção de Cliff Richard, em meio àquele repertório”. Garnham também se admirou com o desempenho individual de Freddie. “Sua voz não diferia muito da de Tim Staffell; mas Tim não era um bom *frontman*. Ele mostrava-se sempre muito introvertido, dizendo coisas como ‘Ó, eu não fiz aquilo. Devo fazer isto ou devo fazer aquilo?’ Mas Fred, sim, ‘pegava o touro a unha!’” Naquela noite, John também se lembra de ver o Queen “testar” uma nova canção — “Son and Daughter” — junto à plateia. Seu veredicto concorda com o de muita gente que assistiu a alguma

apresentação do Queen, àquela época: “Era *muito* Led Zeppelin”.

Em meio àquela plateia também se encontrava John Anthony, então trabalhando como “caça-talentos” e produtor doméstico para a Charisma Records. “Roger e eu tínhamos entrado em contato”, explica ele; “mas era sempre Roger quem costumava telefonar-me.” Ele conhecia um bocado de mulheres. “Uma delas passou-me uma infestação de chatos... Eu tinha aqueles bichos até nas sobrancelhas! Mas Roger mantinha-me sempre bem informado sobre o que andava fazendo com o Smile. Então, certo dia, ele telefonou-me dizendo que havia encontrado um novo vocalista, e eu fiquei interessado.”

Anthony recorda-se vagamente de haver visto Freddie no Mercado de Kensington, antes do Queen. “Ele era muito espalhafatoso e teatral, mas não dei muita importância a isso. Sobre o palco, porém, ele preenchia todos os espaços. Havia uma grande diferença, comparando-se com o Smile. Juntos, eles soavam mais ou menos da mesma maneira; mas, agora, eles tinham um contrabaixista elusivo. Parecia que ele estaria melhor posicionado em meio a uma banda de heavy metal. Depois da apresentação, eu disse a Roger: ‘Veja, acho que ainda não está funcionando muito bem, mas vocês já têm três quartos do caminho andado’...”

Enquanto isso, o contrabaixista “heavy metal” do Queen ia gradualmente conhecendo seus companheiros de banda. “Brian era esse sujeito fantasticamente bacana, e um guitarrista único”, diz Barry Mitchell. “Roger era um garotão, e, ainda que sua sonoridade fosse adequada, eu achava seu estilo de tocar bateria um tanto ‘feijão com arroz’. Freddie era uma pessoa muito doce, mas dificilmente se deixava conhecer, e era extremamente preocupado acerca de seus dentes.” Mercury fizera a apresentação na Faculdade Imperial vestindo uma roupa negra e colante, de uma só peça (cujo design era da ex-*roadie* e esposa de Dave Edmunds, Wendy). Ele a chamava de “Vestimenta Mercury”, pois os punhos e tornozelos ostentavam pequenas asas, como as do deus Mercúrio. “Lembro-me da primeira vez que o vi vestido com aquilo e disse: ‘Cara, você tem mesmo muita coragem!’,” recorda-se Roger Taylor.

Antes da apresentação, Barry já ficara chocado ao ver o vocalista alisando seus cabelos com um modelador elétrico, com as unhas de uma das mãos pintadas com esmalte negro. “Estabeleceu-se uma diferença, naquele mesmo momento”, admite ele. O “visual” de Mitchell, tal como se encontrava,

consistia-se de calças *jeans*, uma camiseta e uma massa de longos e desgrenhados cabelos loiros. “Lá estava Freddie, com sua chapinha alisadora, e eu fiquei pensando: ‘Bem, meu cabelo é assim, mesmo. Vamos lá!’”

Nos ensaios, também, Mitchell testemunhou a obsessiva atenção que a banda dedicava aos detalhes, e a gana com que se digladiava sobre esses mesmos detalhes. “Havia muitos desentendimentos. Perdia-se meia hora discutindo acerca de quatro compassos de uma música.” John Harris revelou-se como um grande apaziguador, nessas ocasiões. Harris havia sido apresentado a May e Taylor por Pat McConnell, no verão anterior. Pete Edmunds, o ex-motorista/*roadie* do Smile não estava mais em companhia deles, e Harris havia assumido a posição de empresário itinerante, mago dos equipamentos eletrônicos, engenheiro de som e “quinto elemento” da banda. “Ele era um sujeito adorável, que dirigia aquela van por longas horas e longos percursos, e realmente cuidava de nós”, diz Mitchell. “Ele estava sempre presente aos ensaios, e era ótimo ao saltar no meio de uma discussão e dizer: ‘Ora, por favor! Todo esse barulho por causa de apenas quatro compassos?! Vamos em frente!’”

Se Mitchell teve algumas contrariedades, ao menos o Queen estava trabalhando. A apresentação na Faculdade Imperial foi logo seguida por outra, em uma escola particular norte-americana, em London’s Swiss Cottage, onde Roger divertiria Barry com histórias de suas ousadas românticas: “Roger estava mantendo um caso com uma jovem senhorita que vivia em um alojamento estudantil em Kensington, e, ao que parece, teve de escalar duas ou três sacadas pela parte externa do edifício para chegar aos aposentos dela.”

No dia 18 de setembro de 1970, Jimi Hendrix foi encontrado morto no interior do quarto ocupado por sua namorada, no Hotel Samarkand, em Notting Hill. Ensaando nas dependências da Faculdade Imperial — a menos de uma “pedrada” de distância da cena do fatídico acontecimento —, o Queen deixou de lado seu próprio repertório, e passou a improvisar sobre canções de Hendrix; “Foxy lady”, “Voodoo Chile”, “Purple Haze”, e outras. Chris Smith lera uma manchete de jornal que anunciava o passamento de Jimi enquanto viajava no metrô, dirigindo-se para a Faculdade Imperial. “Fiquei estarecido”, recorda-se ele. “E, enquanto caminhava pelo corredor, rumo ao auditório, eu os ouvi tocando “Stone Free”.

Mercury e Taylor fecharam seu estande no mercado por um dia, em

homenagem a Hendrix. Porém, apesar do gesto nobre, eles mal podiam suportar a perda de renda. O trabalho de Fred como ilustrador mal rendia para comer. “Ele recebeu uma oferta para ilustrar um livro sobre aviões de combate da Segunda Guerra Mundial”, relembra Richard Thompson. “Por isso, emprestei a ele minha coleção de revistas *Air Pictorial*. Lembro-me de vê-lo fazendo alguns desenhos, mas acho que ele desistiu da tarefa, por consistir-se de muito trabalho duro.” Além disso, todo o dinheiro que o Queen rendia mal cobria as despesas da própria banda. Portanto, todos os integrantes precisavam arranjar empregos regulares.

Alan Mair era o proprietário de um estande que vendia roupas, localizado diretamente em frente ao estande de Freddie e Roger, no Mercado de Kensington. “Os dois, eram rapazes adoráveis, mas a renda do estande deles mal chegava a cobrir os custos”, diz ele, atualmente. “Havia uma concorrência sempre crescente, naquela ala. Você conseguia obter as primeiras jaquetas *jeans* com golas de pele, e já havia gente produzindo jaquetas de camurça — enquanto aqueles dois meninos vendiam apenas algumas calças boca de sino, nada incomuns.”

Enquanto os lucros de Mercury e Taylor minguavam, os de Mair cresciam. Ele começara a manufaturar botas de couro em uma oficina, e as vendia no mercado. Não demorou muito para que ele recrutasse Freddie para ajudá-lo a manter seu estande sob vigilância. À hora do almoço, as caminhadas até o pub Greyhound, na Kensington Square, contribuíram para o surgimento de uma amizade entre os três. Porém, enquanto Mair soubesse que Freddie e Roger tocavam em uma banda, os dois não sabiam que Mair havia tocado contrabaixo, nos anos 1960, em um grupo de Glasgow, chamado Beatstalkers. “Certa noite, no meu apartamento, lembranças dos Beatstalkers foram avivadas, e eu passei a ser convidado a todas as apresentações do Queen.”

Os Beatstalkers tinham sido empresariados pelo mentor de David Bowie, Ken Pitt, e chegaram a tocar alguns *covers* das primeiras composições de Bowie. Quando o próprio Bowie visitou o mercado, certo dia, logo se dirigiu ao estande de Alan. Mair ofertou a Bowie um par de botas “por conta da casa” (“‘Space Oddity’ tinha feito um grande sucesso, mas ele disse-me que não tinha dinheiro — uma situação típica do mundo da música. Então, eu disse a ele: ‘Você pode ficar com as botas, de graça’”). Foi Freddie quem calçou os pés de Bowie com o novo par de botas. É provável que aquela

tenha sido a primeira vez que ambos se encontravam, desde que Mercury ajudara Bowie a construir um palco improvisado para a apresentação que este último faria na faculdade em Ealing. “Então, ali estava Freddie Mercury, como assistente de um lojista, dando ao astro pop David Bowie um par de botas que ele não podia comprar.”

Em outubro, Mair e “todo mundo, lá do mercado”, compareceram à Faculdade de Administração e Gestão de Kensington para assistir à apresentação de fim de semana do Queen. “E foi muito boa”, diz Alan. “Freddie possuía aquela energia nervosa, que fazia impulsionar sua voz; e ele cantou perfeitamente, todo o repertório. Mas ele parecia um tanto deslocado sobre o palco, e não tinha muito ritmo. Aquela fora a primeira vez que eles convidaram todo mundo, no mercado; e, na segunda-feira, todos dizíamos: ‘Ah, foi legal...’ — enquanto Freddie e Roger ficavam com uma cara de ‘isso é tudo o que vocês têm a dizer?’” Mitchell também concorda que, durante sua permanência com o Queen, a voz de Mercury ainda deixava um pouco a desejar: “Não havia muita profundidade no som da banda.”

O agendamento de apresentações cessou, quando Brian, ainda estudando para obter seu doutorado, fez uma nova viagem a Tenerife, para frequentar o observatório local. Quando ele retornou, o contato do Queen em Liverpool encarregou-se de “tirar o atraso”. Ken Testi ainda era, então, secretário social de sua faculdade, em St. Helens, e agendava apresentações de bandas através de seu promotor itinerante Paul Conroy (que viria a tornar-se diretor empresarial da Virgin Records). Testi ofereceu ao Queen duas oportunidades para apresentar-se: uma, como banda de apoio, em St. Helens, no dia 30 de outubro; e outra, no famoso clube The Cavern, no dia seguinte.

Contando com algumas horas ociosas antes da apresentação no Cavern, os integrantes do Queen resolveram entrar em um cinema local, para assistir a um filme de baixo orçamento, do tipo “pornô-soft”. Segundo Barry Mitchell, os diálogos e a ação que transcorria na tela eram tão desesperadamente ruins que o grupo começou a rir incontrolavelmente, “até sermos botados pra fora do cinema”. Como o “lar espiritual” dos Beatles, o Cavern ainda conservava certa aura romântica. “Era um porão, com o pé-direito muito baixo e cheirando a suor azedo”, diz Mitchell. “Mas, mesmo assim, ainda era um lugar emblemático.” Ken Testi tem uma opinião diferente: “O DJ do Cavern, Billy Butler, não se mostrou muito receptivo ao Queen. Para ele, ter uma banda tocando ao vivo, na casa, parecia ser uma interferência em seu trabalho

de tocar discos. Eu odiei o Cavern, e ainda o odeio.”

Entre as apresentações, o Queen ficou hospedado no pub de propriedade da família de Testi, o Market Hotel, em St. Helens. “Vale a pena mencionar”, diz Ken, “que para um rapaz nortista apresentar à sua mãe seus amigos de Londres, que se vestiam de maneira tão peculiar, mas tinham modos excelentes, foi algo fantástico.” A irmã de Ken — que, então, contava quatro ou cinco anos de idade — ainda se lembra de sentar-se no colo de Freddie Mercury, enquanto este lhe ensinava a brincar de “jogo da velha”. Para a apresentação seguinte — que aconteceria uma quinzena mais tarde, em uma faculdade de pedagogia, em Hertford —, o grupo resolveu testar sua sorte, pedindo um pagamento maior. Por qual motivo? Eles haviam tocado no clube The Cavern, e, agora, eram mais famosos, por haverem se apresentado no mesmo palco que os Beatles. A proposta foi recusada.

O natal de 1970 chegou e passou. Em janeiro de 1971, o Queen serviu como banda de apoio para a banda de art-rock Audience, no Marquee, e Barry Mitchel conseguiu encontrar espaço na parede inteiramente grafitada do camarim para escrever seu nome. Aquele foi um momento “divisor de águas” para os destinos dele mesmo e da banda: ele se decidira a abandoná-la. May, Taylor e Mercury compartilhavam de uma história pessoal e de um círculo de amizades comuns, enquanto Mitchell vivia em Kingsbury, na zona norte de Londres, a quilômetros de distância de Kensington. Nas manhãs seguintes a cada apresentação, ele tinha de pular da cama e comparecer ao seu trabalho, como funcionário de manutenção de parques. Mas, além disso, havia outra questão: “A música que eles faziam não era a que eu queria fazer”, diz ele. “Eu queria algo mais próximo do blues e do soul; um som que contasse com uma seção de metais.” Naquele momento, no entanto, o Queen tocava as canções que integrariam seu álbum de estreia; entre as quais incluíam-se “Keep Yourself Alive”, “Liar” e “Great King Rat”. “Mas aquilo tudo era um tanto maneirista”, diz Barry. “Eu não gostava daquela coisa. Eles ainda se pareciam demais com um ‘cruzamento’ do Led Zeppelin com o Yes. Acho que eles ainda não haviam encontrado seu estilo e sua magia particulares.” Tal situação parecia-se com uma reprise da desconfiança que Tim Staffell manifestara para com o Smile.

Mitchell apresentou-se pela última vez com o Queen tocando no show de abertura para Kevin Ayers e o Genesis, na Ewell Technical College, no dia 9 de janeiro. Tal como acontecera com Mike Grose, seus companheiros de

banda não desejavam sua saída. No camarim, após a apresentação, o vocalista do Genesis, Peter Gabriel, ainda assediou Roger Taylor com uma proposta particular: o Genesis estava a ponto de demitir seu baterista — não havendo, ainda, encontrado Phil Collins — e necessitaria de um substituto; estaria Roger interessado? “Eu disse a Roger que ele deveria se juntar ao Genesis imediatamente”, ri-se Barry. “Mas não havia essa possibilidade: ele estava totalmente comprometido com o Queen.” Àquela época, John Anthony acabara de produzir o segundo álbum do Genesis, *Trespass*; mas, atualmente, ele nega — de maneira enfática — haver jamais tentado convencer Taylor a deixar o Queen.

Na primavera de 1971, Barry Mitchell ressurgiu no cenário musical, como integrante de um trio chamado Crushed Butler — logo rebatizado como Tiger —, cuja imagem descuidada e sonoridade despojada antecederam, em cerca de quatro anos, o nascimento do punk rock. Mais tarde, ele abandonaria outra banda, que viria a tornar-se a The Glitter Band. Barry assistiu à apresentação do Queen para a abertura de um show da Mott The Hoople um ano após haver deixado a banda — e fez isso sem sentir qualquer rancor ou remorso. Quando “Bohemian Rhapsody” tornou-se um sucesso estrondoso, ele trabalhava como gerente de uma loja de materiais elétricos. Enquanto a canção tocava sem cessar, em todas as estações de rádio, ele dizia aos seus incrédulos subordinados que “costumava tocar com aquela banda”. Durante a viagem a Liverpool, para tocarem no Cavern, Mitchell recorda-se que Brian May brincava com uma nova câmera, apontando a lente para seus companheiros de banda que se amontoavam na traseira de uma van. “Porém, não existem fotografias que mostrem minha presença sobre os palcos”, lamenta-se ele. A inexistência de provas fotográficas — de recordações daquela época — ainda o deixa frustrado.

Na ocasião em que Mitchell deixou o Queen, foi a namorada de Freddie que tentou persuadi-lo a mudar de ideia. Mary Austin, então, já se tornara uma presença familiar na rotina do Queen, e viria a ser parte do relacionamento sentimental mais significativo da vida de seu vocalista. Segundo Freddie, o casal conheceu-se em 1970, quando Mary, que contava dezenove anos de idade, trabalhava como recepcionista na boutique de modas Biba, então localizada na High Street, em Kensington. A Biba era uma criação da designer de moda Barbara Hulanicki, e mantinha-se como a “meca” da moda londrina desde meados da década de 1960. “Parte do poder

de atração da Biba eram as garotas muito bonitas que trabalhavam lá”, admite Brian May. “Por isso, nós frequentávamos o lugar... Para apreciar o panorama.”

Antes de conseguir o emprego na Biba, Mary já trabalhara como secretária-aprendiz; e, tendo sido criada por genitores surdos-mudos, sabia comunicar-se através da linguagem de sinais. Foi Brian May quem primeiro convidou-a para sair, após uma apresentação na Faculdade Imperial. Os dois saíram juntos algumas vezes, mas o relacionamento jamais evoluiu. Não demorou muito para que Freddie começasse a crivar Brian de perguntas sobre a moça. “Ele costumava entrar na Biba — geralmente, em companhia de Roger —, sorria e dizia-me ‘Olá!’, de passagem”, recorda-se Mary. “Isso se prolongou por cinco ou seis meses, antes que ele, afinal, me convidasse para um encontro. Cinco meses depois disso, nós estávamos morando juntos.”

No início, Mary acreditou — erradamente — que o vocalista “excêntrico” estivesse mais interessado em uma amiga sua. Freddie a levou para assistir uma apresentação da Mott the Hoople, no Marquee, naquele verão, e o relacionamento entre os dois parecia evoluir, gradativamente. “Freddie era muito autoconfiante, e eu jamais fui autoconfiante”, esclareceu ela, em uma entrevista concedida em 2000. Tal como afirmara Rosemary Pearson, antes dela, Mary disse sentir-se segura em companhia de Freddie: “Nós sabíamos que poderíamos confiar um no outro, e que jamais nos magoariamos mutuamente, de propósito.”

“Freddie já havia mantido relacionamentos com outras garotas”, esclareceu May. “Mas, analisando retrospectivamente, ele não colocara seu coração nessas relações. A coisa funcionou, mesmo, com Mary porque eles dois eram tímidos.”

Freddie mudou-se do apartamento em Fulham que compartilhava com Roger (onde ambos costumavam esperar por uma cesta de piquenique enviada semanalmente pela mãe de Fred) para um diminuto alojamento no segundo andar do número 2 da Victoria Road, em Kensington, acompanhado por Mary e os dois gatos do casal, chamados Thomas e Jerry. Consigo, Freddie levou sua pequena coleção de discos, que incluía os álbuns *Tommy*, do The Who, *Led Zeppelin I*, o *White Album*, dos Beatles, e *S. F. Sorrow*, da banda The Pretty Things (Mary, aliás, era amiga de Melissa, então esposa do guitarrista da Pretty Things, Dick Taylor) — além da trilha sonora do musical de Liza Minelli, *Cabaret*. John Anthony diz: “*Cabaret* era o filme favorito de

Freddie, que costumava assisti-lo repetidamente. Sempre achei que ele copiou de Liza Minelli a ideia de pintar suas unhas de negro.” O novo apartamento ficava a uma curta distância do mercado e o casal pagava dez libras semanais para habitá-lo, mas tinha de compartilhar a cozinha e o banheiro com outro casal, que vivia no apartamento vizinho.

Ken Testi, que voltara a Londres, ajudou o casal a fazer a mudança. “Àquela época eu dirigia um Mini”, relembra Testi. “Então, tive de fazer várias viagens para transportar todas as coisas deles. Alguns dias depois, fomos todos convidados para jantar. Mary e Freddie não tinham muito dinheiro, mas o pouco que possuíam foi gasto na aquisição de um jogo de pratos realmente refinado! Como não havia cozinha no apartamento, eles serviram apenas salada.” Foi uma ocasião constrangedora: “Sendo um nortista, eu não costumava comer muita salada.”

Para Ken e os outros, a presença de Mary na vida de Freddie dirimiu quaisquer dúvidas acerca da sexualidade do vocalista. “Eles eram um casal cem por cento heterossexual, então.” Barry Mitchell concorda com essa opinião, e sempre achou que o comportamento escandaloso e os modos afeminados de Freddie fossem apenas um disfarce; “uma brincadeira provocativa, tal como batizar a banda de Queen.” No entanto, não se pode negar que Freddie sempre manifestou tendências majestáticas e sua incrível habilidade para criar cenas grandiosas, não importando quão poucos fossem os recursos disponíveis. Certa manhã, ao visitar o diminuto apartamento, Mike Bersin foi recebido por Freddie refestelado na cama do casal. “Minha primeira impressão da cama foi que era enorme; e a segunda coisa que notei foi a maneira como os lençóis estavam dispostos ao redor dele, parecendo haver sido arranjados como guirlandas. É provável que não estivessem, mas essa era a impressão que a figura de Freddie causava.”

Com a saída de Barry Mitchell, o Queen viu-se em busca de seu terceiro contrabaixista em menos de um ano de atividade. Este terceiro contrabaixista viria a figurar apenas nas mais discretas notas de rodapé na história do grupo. No livro *Queen: As It Began* (“Queen: Tal Como Começou”), uma biografia semioficial da banda, o substituto de Barry Mitchell é referido apenas como “Doug”. Ele participou de apenas duas apresentações, antes de ser demitido devido ao seu comportamento no palco. “Ele pulava para cima e para baixo, da maneira mais incongruente”, protestou Brian May.

Chamado desde então como “Doug X” ou — incorretamente — “Doug

Ewood”, o misterioso contrabaixista do Queen era, na verdade, um aprendiz de técnico em telefonia que contava dezoito anos de idade, que atende pelo nome de Douglas Bogie. “Eu me candidatava para tocar em qualquer banda que surgisse”, diz Douglas, atualmente. “Vi um anúncio na *Melody Maker*, fiz uma ligação telefônica, botei meu contrabaixo Telecaster na mochila usada para transportá-lo, e tomei o ônibus 716 Greenline, de Weybridge para o Albert Memorial.”

A audição de teste — tal como invariavelmente acontecia — teve lugar na Faculdade Imperial; onde, recorda-se Bogie, “Freddie circulava por ali em companhia de uma garota muito bonita — presumivelmente Mary —, usando sua característica jaqueta cinzenta de pele de coelho.” Contando com John Harris para facilitar as coisas, Doug passou os dias seguintes aprendendo a tocar a maioria das músicas que viriam a ser gravadas no álbum de estreia do Queen. “Fiquei fascinado com a força e a vitalidade da voz de Roger”, lembra-se Bogie. “Ele era simplesmente fantástico. Falando como um fã de Jeff Beck, ele poderia haver expulsado Rod Stewart do palco.” Após algumas horas, em companhia de Freddie, Douglas visitaria o estande onde Alan Mair vendia suas botas. “As coisas transcorreram assim, por algumas semanas, e eu achei que tudo estava indo bem.” Infelizmente, não era assim.

No dia 19 de fevereiro, o Queen tocou como atração secundária em uma apresentação da banda The Pretty Things no Hornsey Town Hall, em Londres; e, no dia seguinte, fez um show de abertura para o Yes, na Politécnica de Kingston. “Foi a primeira vez que eu e a banda tocamos usando um amplificador W-Bin PA, que o Queen teria comprado do Iron Butterfly”, relembra Douglas. “Eu achei que estava tocando muito bem. Aqueles caras eram mais velhos, mas eu tinha energia e saltitava a valer... Infelizmente, ninguém me dissera que o que Freddie queria era um sujeito que se limitasse a tocar o contrabaixo, discretamente, no fundo do palco.”

Para poupar Bogie do constrangimento, após a apresentação, no assento traseiro da van, Freddie iniciou o que Douglas, hoje em dia, descreve como “uma falsa lamentação”. “Eu não quero mais fazer isso! Também não quero discutir sobre isso!”, exclamava Freddie, entremeando suas queixas com frases do tipo “Essa foi uma apresentação horrível. O mundo está contra mim, e eu já aguentei o suficiente... Não quero mais fazer isso...” “Acho que ele estava tentando ser legal comigo, porque eu era o mais jovem e o integrante mais novo da banda”, diz Doug, “ao mesmo tempo que deixava

claro para os outros que ele era o astro principal, que precisava ser consolado e ter seu ego massageado.” Astuciosamente e sem uma confrontação direta, Douglas Bogie, foi, de fato, afastado do grupo após duas únicas apresentações.

Em 1973, Douglas Bogie começou a trabalhar como engenheiro de som. Dois anos mais tarde, ele assinou um contrato com a gravadora Ring'o Records, de Ringo Starr, pela qual lançou um compacto como Colonel Doug Bogie (“Harry Nilsson gostou do trabalho”). Tempos depois, quando trabalhava como engenheiro em Edimburgo, ele assinaria um novo contrato, desta vez com a gravadora A&M, juntamente com sua nova banda, chamada RAF — “um acrônimo para ‘Rich and Famous’ (‘Ricos e Famosos’)”, ri-se ele. “E nós fazíamos um som muito bem produzido, tal como o Queen ou o Foreigner. A RAF lançaria dois álbuns, “tão fantasticamente bem-sucedidos que jamais nos pediram para que gravássemos o terceiro”. Quando produzia as faixas do álbum de estreia da RAF, nos Air Studios, em Londres, em 1980, Bogie reencontrou-se com Brian May.

“Eu nunca fui muito ‘na onda’ do Queen”, esclarece Douglas, atualmente. “Fiquei constrangido por haver sido demitido e senti um pouco de pena de mim mesmo; e, às vezes, pensava que as pessoas que chegassem a conhecer essa história poderiam pensar que se tratava de um conto da carochinha.” Não se tratou disso. Uma carreira bem-sucedida como produtor de vídeo e “uma bela coleção de guitarras” têm sustentado os ânimos de “Doug X”, desde então.



A frase “por trás de todo grande homem há sempre uma grande mulher” parece curiosamente apropriada à história do Queen. Não fossem as maquinações das amigas da banda, frequentadoras da Maria Assumpta, a história do Queen poderia ter tomado um rumo diferente. Em 1969, a estudante que namorava Brian May convenceu docemente o engenheiro Terry Yeadon a avaliar o Smile e ajudar a banda a gravar uma fita demo, gratuitamente. Naquele mesmo ano, as irmãs McConnell foram responsáveis pelas apresentações mútuas entre o Smile e o Ibex, e arranjaram para Fred

Bulsara sua primeira oportunidade profissional como vocalista. Cinco meses teriam de passar antes que o Queen voltasse a apresentar-se ao vivo, com o substituto de Douglas Bogie; mas, novamente, seriam as “boas garotas católicas da Maria Assumpta” que auxiliariam a banda a encontrar o homem certo para a função.

No final de fevereiro de 1971, Brian May, Roger Taylor e John Harris compareceram a um baile naquela faculdade. Através de uma amiga comum, eles foram apresentados a John Deacon, que contava dezenove anos de idade e estudava eletrônica na Faculdade Chelsea, da Universidade de Londres. Deacon já tocara contrabaixo em uma banda estudantil da sua cidade natal, Oadby, em Leicestershire, mas havia abandonado a música desde que se mudara para Londres. Mais uma vez “contagiado pelo bichinho da música”, ele candidatou-se a integrar várias bandas, sem sucesso. Em outubro, ele encontrava-se em meio às pequenas multidões que se reuniam para assistir às apresentações do Queen na Faculdade de Administração e Gestão, onde Alan Mair conteve-se diante dos vocais de Freddie. (Deacon diria, mais tarde: “Eles não chegaram a me impressionar assim tão vivamente.”)

Em novembro de 1970, ele e seu companheiro de alojamento — um guitarrista iniciante, chamado Peter Stoddart — além de outros dois outros estudantes imbuídos do mesmo propósito, formaram uma banda para tocar *covers* em uma apresentação na Faculdade Chelsea. Necessitando de um nome para ser impresso nos folhetos promocionais, eles chamaram à própria banda de Deacon. Aquela seria a última vez que o discretíssimo contrabaixista colocaria a si mesmo no centro das atenções de qualquer coisa. A banda Deacon jamais voltaria a se apresentar; e o Queen tinha encontrado seu “elo perdido”.

A história de John Richard Deacon teve início no dia 19 de agosto de 1951, no Hospital Particular St. Francis, em Leicestershire, onde ele nasceu, filho do casal Lilian e Arthur. Seu pai trabalhava para a Norwich Union Building Society e morreu quando John contava apenas dez anos de idade. Deacon passou os primeiros nove anos de sua vida em Evington, antes de mudar-se com seus pais e sua irmã mais jovem, Julie, para a vizinha Oadby, uma cidadezinha suburbana que vinha experimentando um lento crescimento desde o final da Segunda Guerra Mundial. A família foi residir em uma casa retirada, no número 54 da Hidcote Road, e John passou a frequentar a Escola Elementar Langmore, e, depois, a Gartree High School.

Fascinado por eletrônica, Deacon passava seu tempo brincando com um aparelho receptor de rádio feito em casa e um gravador de fitas de rolo, com o qual ele gravava suas canções preferidas do rádio. Nigel Bullen conheceu John na Escola Elementar Langmore, e, quando ambos contavam treze anos de idade, passaram a tocar música, juntos. Após ouvir a “Please, Please Me”, dos Beatles, John passou a economizar o dinheiro que ganhava como entregador de jornais, até juntar uma quantia suficiente para adquirir uma guitarra acústica barata. Com Nigel tocando uma bateria, ambos começaram a “fazer barulho”.

O catalisador da primeira banda que ambos integrariam seria Richard Young, que conhecera Deacon e Nigel Bullen no Uplands Park, durante o verão de 1965. Young era o mais velho dos três amigos e frequentava a escola particular Woodbank e a Faculdade Scarborough; e, aos dezesseis anos de idade, já começara a trabalhar na loja de materiais elétricos de seu pai. Entrevistado em 1996, Bullen descreveu Richard como “o garoto que possuía a bicicleta mais cara.”

“Eu já havia formado um grupo musical na Scarborough”, diz Young, atualmente. “Eu trabalhava na loja do meu pai, e isso me proporcionava o dinheiro necessário para financiar a banda. Os outros garotos ainda cursavam o colégio.” Young reuniu a nova banda, cuja formação contava com ele mesmo como vocalista e guitarrista, Bullen tocando a bateria, Deacon na guitarra rítmica, e outro rapaz local — um “descolado”, que se vestia sempre com os “últimos gritos” do estilo *mod* —, chamado Clive Castledine, como contrabaixista.

Após haverem ensaiado na garagem da casa de Bullen, a nova banda fez sua estreia em uma festa, na residência dos pais de Castledine, em setembro. Young diz: “Não me lembro de muitos detalhes da festa de Clive, mas lembro-me de haver sido ali que me dei conta de que o ponto mais fraco de nossa banda, infelizmente, era o próprio Clive.” Chamando-se The Opposition, a banda fez sua primeira apresentação realmente pública em outubro, na Gartree High School — logo seguida por um show maior, no Enderby Co-operative Hall, em dezembro. A essa altura, Richard Young já decidira trocar sua guitarra pelos teclados. “Meus vocais davam conta do recado, mas comecei a perceber a importância de contar com um *frontman*”, explica ele. “Além do mais, eu tocava guitarra, e sabia que não era muito bom nisso.” Young estava tomando lições de piano, à época; por isso,

deslocar-se para um dos cantos do palco foi uma escolha natural.

Tendo anunciado seus serviços no jornal local *Oadby & Wigston Advertiser*, The Opposition começou a fazer apresentações noturnas, em salões paroquiais e clubes de juventude, que lhes rendiam entre duas e quatro libras a cada show. Porém, havia um problema: a habilidade de Clive Castledine para tocar o contrabaixo não melhorara. “Ele tinha dificuldades para manter o ritmo, e a ideia de integrar uma banda era mais sedutora para ele do que dominar a técnica de tocar contrabaixo.” (“Eu me desconcentrava facilmente, com garotas e motocicletas”, admitiu Castledine, anos depois.)

A despeito do fato de ter sido Clive quem apresentara Richard à sua namorada, Patricia (“Clive, sua namorada, eu e Pat fomos juntos assistir a *Help!*, no cinema Odeon, em Leicester”), o contrabaixista foi dispensado da banda. Deacon abandonou a guitarra rítmica em favor do contrabaixo, e foi levado à Cox’s Music Shop, na King Street, em Leicester, para comprar um contrabaixo EKO, novo em folha, no valor de sessenta libras — pago por Richard Young. “Havia uma porção de bandas surgindo pelos arredores de Leicester, e a única maneira de manter-se à frente da concorrência era tocando boa música — o que implicava em possuir bons equipamentos.”

A formação da banda mudou novamente com a chegada do guitarrista Dave Williams, em julho de 1966. Williams frequentara a Gartree High School juntamente com Deacon, enquanto Bullen havia integrado uma banda chamada The Outer Limits, constituída por rapazes mais velhos, que se vestiam como *mods*. Tal como acontecia com Brian May e o “1984” e seus “mini-heróis”, The Others, The Outer Limits representava algo que The Opposition aspirava vir a tornar-se.

Naquele verão, Deacon e Bullen transferiram-se para a Beauchamp Grammar School, mas continuaram a tocar com a banda — apesar da insistência da mãe de John para que ele não se apresentasse em pubs. No diário de Richard Young consta uma anotação, datada de setembro de 1966, atestando que “Deaks não obteve permissão para ir; então, Brian, do Glen [uma referência à banda local The Glen Sounds], o substituiu.” Resignado, tímido e quase sempre imperturbável, “Deacon Gente-Boa”, como ele foi apelidado, já revelava os traços característicos de sua personalidade, graças à qual ele se tornaria muito conhecido, no Queen.

Agora chamando-se The New Opposition e contando com o vocalista e *frontman* Pete “Pedro” Bartholomew, a banda podia ser encontrada

apresentando-se regularmente no Leicester Casino, tocando *covers* de sucessos da Tamla-Motown. Por volta do final do ano, sua formação perdeu a “Pedro”, mas incluiu um novo guitarrista, Ron Chester, cuja figura distinguia-se pelo chapéu de caça ao estilo Sherlock Holmes, que ele raramente deixava de usar. Com Chester integrando The Opposition (havendo dispensado o adjetivo “New”), a banda foi fotografada pelo diário *Leicester Mercury*. “Nós fomos finalistas em um campeonato de bandas das Midlands”, recorda-se Richard Young. A “final do campeonato” seria disputada no De Montford Hall, em Leicester; mas o promotor da competição fugiu com todo o dinheiro arrecadado, e o evento jamais aconteceu. “Foi a nossa primeira experiência com o lado obscuro do mundo musical”, diz Young. A fotografia publicada no *Leicester Mercury* captura um momento em que a banda fazia a transição de um grupo típico do início dos anos 1960 para a era da psicodelia: o enorme e pontudo colarinho da camisa de seda de Williams apontava para uma direção, enquanto seu paletó de tweed seguia em outra.

Com o extrovertido Williams à frente da banda, The Opposition também contou — embora apenas por um breve período — com a presença de duas estudantes dançarinas sobre o palco, chamadas Charmaine e Jenny. Segundo Young, “as dançarinas estavam ali para atrair as atenções da plateia. Nós fazíamos qualquer coisa para impedir que a música estagnasse.” O repertório da banda tornou-se mais “pesado”, incluindo alguns números típicos da moda *flower-power*. Em março de 1968, The Opposition mudou seu nome para Art. No baile de verão da Beauchamp Grammar School, Dave Williams criou um tumulto ao explodir uma bomba caseira de fumaça durante a execução da versão da canção “Fire”, da banda The Crazy World, de Arthur Brown. Ao final daquele ano, Richard Young já se mostrava mais interessado pela sonoridade de “Argent, Deep Purple, Chopin e Bach”.

No ano seguinte, a banda Art gravaria um compacto — às suas próprias custas — em um estúdio em Wellingborough. Juntamente com alguns *covers* de sucessos do soul, eles gravaram um faixa instrumental de sua autoria, “Transit 3”. Tal como acontecia com os outros integrantes da banda, aquela foi a primeira vez que John Deacon tocou em um estúdio de gravação. Somente dois exemplares do disco sobreviveram ao tempo, e Richard Young não possui nenhum deles: “Não tenho nenhuma cópia do compacto da Art.” Segundo um boato, os outros membros da banda teriam usado o exemplar de

Richard como cinzeiro, durante um ensaio.

Deacon apresentou-se com a Art pela última vez em agosto de 1969. Um mês depois, ele mudou-se para Londres, passando a viver em um apartamento alugado em Queensgate, tendo deixado seu contrabaixo para trás, em Oadby. A Art desfez-se, mas Bullen, Williams e Young ainda integrariam outras bandas, tocando material original ou *covers*. Atualmente, o membro fundador e maior financiador da The Opposition é proprietário de uma loja de pianos em Oadby, distante cerca de trezentos metros da antiga residência dos Deacon, na Hidcote Road. “Ainda me parece estranho que um dos integrantes da minha primeira banda tenha chegado ao estrelato”, admite ele.

Bullen faria algumas visitas ocasionais a Deacon, em Londres; e espantou-se quando John contou-lhe que gostaria de juntar-se a outra banda, presumindo que ele tivesse abandonado a música para dedicar-se integralmente ao seu curso universitário. Nenhum de seus antigos companheiros de banda considerava Deacon suficientemente ambicioso para seguir uma carreira musical. Entrevistado em 1996, Bullen lembrou-se de que Deacon lhe dissera haver respondido a alguns anúncios publicados na *Melody Maker*, mas que se abstivera de integrar quaisquer das bandas disponíveis ao descobrir que todas tocavam “só por curtição”. Tal como diz Richard Young, “quando ensaiávamos em uma garagem fria e seca, mal sabíamos que aquele garoto tímido e modesto, que provavelmente ainda me pagasse — com seu próprio dinheiro — algumas prestações de seu contrabaixo, seria, dentre todos nós, justamente o cara que iria tornar-se famoso.”

Apenas dois dias depois de seu encontro na Maria Assumpta, Deacon compareceu ao auditório da Faculdade Imperial, trazendo seu contrabaixo e um pequeno amplificador portátil. Sua audição de teste constituiu-se de uma longa improvisação sobre um tema de blues e pela execução de três canções do Queen, inclusive “Son and Daughter”. Brian May recorda-se: “Depois de ouvirmos tantos contrabaixistas tocarem pesadamente, surge aquele rapaz tímido que logo acerta precisamente as linhas do baixo para o som que estávamos fazendo. Então, nós soubemos que ele era o cara certo.”

Presente a essa audição também se encontrava o ex-guitarrista do Sour Milk Sea, Chris Chesney. Àquela época, Freddie havia concebido um plano para expandir o som do Queen, adicionando-lhe uma segunda guitarra. “Eu os vi tocar na Imperial com aquele sujeito loiro (Barry Mitchell)”, recorda-se Chesney. “Depois da apresentação, Freddie aproximou-se de mim e disse:

‘Quero que você junte-se à banda’.” O Queen já servira como banda de apoio para o Wishbone Ash, os grandes expoentes do blues-rock progressivo, notórios por empregarem duas guitarras-solo. Talvez a inspiração de Freddie tenha sido proveniente daí; ou, mais provavelmente porque a presença de palco do estático Brian tenha-lhe parecido menos visualmente estimulante do que a de Chris. Porém, quando se tratava do estilo individual de tocar, “Brian estava muito além de mim, tecnicamente”, diz Chesney. “Mas acho que eu era melhor do que ele ao demonstrar meus sentimentos quanto à música.” Na falta de uma guitarra própria, Chris tinha de tomar a Red Special de empréstimo, às vezes. “Aquilo era um pesadelo”, confessa ele. Desacostumado com o braço incomumente largo da guitarra confeccionada de modo artesanal e sua escala absolutamente particular, Chesney esforçava-se para conseguir tocar adequadamente. “Da parte de Freddie, foi muita gentileza considerar-me como alguém apto a integrar a banda”, ri-se ele.

Logo Chesney deixaria Londres e iria matricular-se na universidade. Após uma temporada nos Estados Unidos, ele retornou à Inglaterra e viveu pelos arredores da onda punk, iniciando uma carreira como produtor de vídeos e comerciais de TV. Seu envolvimento com o mundo da música perdurou, enquanto tocou *covers* em uma série de bandas e, esporadicamente, serviu como músico de apoio ou substituto emergencial em várias apresentações ao vivo de músicos famosos, tais como Percy Sledge e Ben E. King, que excursionavam pelo país. Após a fracassada audição de teste com o Queen, os caminhos de Chris e de Freddie Mercury voltariam a cruzar-se somente em 1987.

“Deacon Gente-Boa” fez sua estreia como contrabaixista do Queen no dia 2 de julho de 1971, em uma apresentação numa faculdade em Surrey. Ele não constrangia a banda com um “comportamento incongruente” e, na condição de estudante, não estava preso à rotina cotidiana de um emprego. Sua técnica ao tocar o contrabaixo era excelente (Chris Chesney recorda-se que Deacon não errou uma só nota em sua audição de teste) e seu conhecimento de eletrônica era uma qualidade adicional. Porém, havia muito mais do que apenas isso. Tal como observou Roger Taylor, “nós estávamos tão acostumados às presenças uns dos outros, e tão distantes ‘do resto do mundo’, que achamos que devido ao fato de ele ser tão calado e introspectivo logo também se acostumaria ao nosso jeito, sem grandes transtornos.” Tempos depois, Deacon diria, em uma entrevista: “Quando discutíamos, eu

gritava muito menos do que os outros.”

John Anthony foi convidado a conhecer a nova formação do Queen. “Fui assistir a um ensaio com a presença de John. Para ser sincero, achei que ele ‘não cheirava, nem fedia’”, diz ele. “Ele me fazia lembrar aquele personagem da série cômica da TV *Please Sir!* Havia o valentão da escola, que queria bater em todo mundo, e havia aquele seu coadjuvante, que se limitava a incitá-lo, dizendo ‘É isso aí! É isso aí!’ Assim era John Deacon.” Àquela época, Anthony estava prestes a inaugurar sua própria produtora — a Neptune Productions —, em companhia dos engenheiros de som do Trident Studio, Robin Geoffrey Cable e Roy Thomas Baker. “Eu disse ao Queen que tinha a agenda cheia pelos nove meses seguintes, produzindo outras bandas, mas que gostaria de fazer alguma coisa com eles.”

Nesse ínterim, o aprendizado de John Deacon junto ao Queen prosseguiu, com uma viagem à Cornualha. A banda alugou uma cabana retirada em Devoran e tocou em onze apresentações pelas redondezas. Às vezes anunciada como “O Legendário baterista da Cornualha, Roger Taylor... e o Queen”, suas chamativas roupas de cena e os maneirismos de Freddie eram exibidos ostensivamente diante de militares reunidos no refeitório dos oficiais não comissionados, na base área da Marinha Real, em Culdrose. Uma apresentação num pub foi interrompida pelos protestos de uma multidão, devido ao volume do som emitido pelos amplificadores, e a banda foi, literalmente, posta para correr para fora da cidade pelos enfurecidos habitantes locais. Mas tudo isso era apenas “lenha para a fogueira” do Queen. Rik Evans, um velho amigo de Roger, arranhou-lhes uma apresentação ao ar livre, no Tregye Country Club, nas vizinhanças de Truro, na qual o Queen abriria o show para o Hawkwind e para Arthur Brown.

De volta a Londres, o “legendário baterista da Cornualha” teve de encarar a dura realidade e voltar a ser um estudante. O “ano sabático” de Taylor chegara ao fim, e ele inscreveu-se para cursar a faculdade de Biologia na North London Polytechnic. Determinado a não permitir que o curso universitário interferisse nos rumos do Queen, Roger teve de abrir mão de seu trabalho no estande do mercado. Com a ausência de Taylor, Freddie decidiu fechar o estande mantido por ambos, passando a trabalhar no estande de Alan Mair. A proximidade entre os dois estandes também permitiu ao vocalista continuar a utilizar a cabine telefônica pública do mercado como seu escritório particular. “As pessoas podiam telefonar para Freddie naquele

número, e ele sempre atenderia”, diz Ken Testi.

A despeito dos progressos que o Queen vinha fazendo com suas apresentações ao vivo, eles ainda encontravam-se muito mais distantes da possibilidade de gravar um disco do que o Smile estivera. Dois anos antes, o engenheiro de manutenção dos Pye Studios, Terry Yeadon, gravara uma fita demo com o Smile, numa sessão que transcorreu durante altas horas da noite. Naquele outono, Yeadon recebeu um telefonema de Brian May. Aquela era a primeira vez que ambos conversavam desde os tempos do Smile, e a chamada era um sinal evidente da ansiedade de May para conseguir que alguma coisa — qualquer coisa — acontecesse para o Queen. “Brian me disse que estava tocando em uma nova banda. Tim se fora, mas eles tinham um ótimo vocalista novo. Poderia eu fazer alguma coisa por eles?”, diz Yeadon. “Seu senso de oportunidade não poderia ter-se revelado melhor.”

O De Lane Lea Studios, em Kingsway, fechara e todo o pessoal — incluindo Yeadon — havia sido transferido para as novas instalações, recém-construídas, em Wembley, na zona norte de Londres. Mas havia alguns problemas. Tal como explica — sem meias-palavras — Louis Austin, o engenheiro de som do estúdio, “o De Lane Lea era uma porcaria de estúdio; uma verdadeira droga, mesmo. Quando uma banda tocava no Estúdio Um, podia-se ouvi-la nos estúdios Dois e Três, e vice-versa.”

Na tentativa de tornar as instalações completamente à prova de som, uma falsa parede havia sido instalada um pouco à frente das paredes dos corredores e o vão entre ambas fora preenchido com flocos de formaldeído — que, segundo assinala Yeadon, “é o mesmo material utilizado para embalsamar cadáveres”. O que a equipe técnica precisava encontrar, agora, era uma banda de rock, para testar as salas e detectar quaisquer possíveis problemas. “Lembro-me de haver pensado: ‘Quem eu poderia chamar?’”, diz Terry Yeadon. “Nos Pye Studios, eu trabalhei com todo mundo; desde The Kinks, até Sammy Davis Jr. Mas, pensei, ‘não posso convidar nenhum deles’. Então, Brian telefonou-me, no momento exato. Eu disse a ele: ‘Venham logo para cá!’” O Queen chegou ao estúdio “com um repertório completo, e todas as canções selecionadas para gravar seu primeiro disco”, recorda-se Louis Austin. “Nós ficamos muito impressionados.” O acordo fechado previa que a banda assumiria o papel de “cobaia” das novas instalações, recebendo uma gravação demo com qualidade profissional como pagamento. “Eles nos disseram para que fôssemos lá e fizéssemos barulho, para que pudessem fazer

seus testes acústicos; e, em troca, eles gravariam algumas fitas demo para nós”, lembra-se Brian May.

“Analisando retrospectivamente, acho que nós ‘enchemos a paciência’ deles”, diz Yeadon. “Nós os fizemos carregar todo seu equipamento de um estúdio para o outro, por quase uma semana. Então, quando estávamos gravando, descobrimos que havia um problema com os novos gravadores. Assim, a cada dois minutos, nós dizíamos a eles para parar de tocar e recomeçar, incessantemente.”

O Queen ensaiou para sua apresentação ao vivo no minianfiteatro do Estúdio Dois, fazendo sua sonoridade explodir através dos potentes amplificadores Marshall de 100 watts que os engenheiros de som haviam adquirido para eles. Freddie, especialmente, lançava seus acordes e gestos com energia inusitada. “Freddie não sabia cantar sem representar, como se estivesse no palco”, diz Yeadon. “Mesmo quando estávamos gravando, acho que Louis teve alguma dificuldade em fazer com que sua emissão vocal não ocorresse muito distante do microfone.” Louis Austin estava acostumado a trabalhar com jovens bandas “furiosas”, tendo sido responsável pela engenharia sonora do trabalho de estreia do Thin Lizzy. “Mas o Queen era incomumente confiante e comprometido. Achei que eles realmente pudessem chegar a fazer algo relevante — embora não comigo e, certamente, não no De Lane Lea.”

O Queen deixou o estúdio levando consigo as gravações — em dezesseis canais, sobre fitas de rolo de duas polegadas — de cinco canções originais: “Keep Yourself Alive”, “Liar”, “Jesus”, “Great King Rat” e “The Night Comes Down”. As fitas são, hoje em dia, uma espécie de “cápsula do tempo”, que retrata o que era o Queen em fins de 1971. A maior parte dos elementos que tornaria sua sonoridade tão característica já pode ser ouvida naquelas gravações — quer seja na grandiosidade bombástica de “Liar”, no galopante heavy metal de “Keep Yourself Alive” ou no fervor de “Jesus”. Esta última é um exemplo da incipiente ambição lírica de Mercury, condensada em estranhos três minutos e meio de um épico bíblico ao estilo de Cecil B. de Mille, ou à altura do “nível A” da pintura da crucificação de autoria de Freddie, transposta para a música.

Ao término das sessões de gravação, Terry Yeadon experimentou uma sensação de *déjà-vu*. “Mais uma vez, eles pareciam dizer: ‘Vocês podem fazer alguma coisa por nós?’ E todos respondemos: ‘Desculpem, rapazes,

mas nós temos um estúdio para construir e manter, aqui.’ Contudo, enquanto a maioria das bandas novas tinha apenas umas fitas vagabundas, gravadas em um Grundig caseiro, eles estavam saindo dali com matrizes feitas por profissionais.”

“Nós sabíamos que, em algum momento, uma oportunidade apareceria”, disse Brian. “É preciso que haja um começo; e, nessas horas, ‘o que distingue os meninos dos homens’ é que algumas pessoas provam estar preparadas, e outras não. Então, nós dissemos: ‘Quando chegar o nosso momento, tudo tem de estar ensaiado; temos de saber como nos apresentaremos sobre o palco, e a coisa toda tem de ser muito profissional’.”

Um lampejo de esperança seria proporcionado por John Anthony. Por sua recomendação, seus sócios na Neptune Productions, Roy Thomas Baker e Robin Geoffrey Cable foram visitar as novas instalações do De Lane Lea para assistirem ao Queen em ação. “Eu ouvi ‘Keep Yourself Alive’ e, imediatamente, soube que seria um sucesso”, diz Baker. Ele sairia do estúdio levando consigo uma cópia da fita demo.

Nesse ínterim, no entanto, a banda ainda precisava arranjar alguma fonte de renda. Mercury podia contar com os ganhos de Mary Austin e com os trocados que recebia do estande no mercado; Taylor e Deacon viviam dos recursos da verba estudantil que recebiam; mas Brian May, cuja tese ainda não fora concluída, não mais recebia qualquer espécie de subvenção. Logo o guitarrista daria seu passo mais radical no sentido de obter um emprego formal, lecionando Matemática e Ciências na Stockwell Manor, uma escola secundária da zona sul de Londres. “Aquilo era um tremendo desafio”, relembra ele. “Não havia maneira de fazer com que as crianças prestassem atenção, a menos que o que você dissesse fosse incrivelmente interessante. Eu ainda contava com uma vantagem, pois era jovem e ‘falava a mesma língua’ que eles.” Contudo, uma das aulas de May teve um desfecho desastroso, quando ele permitiu que seus alunos usassem tesouras para recortar formas desenhadas em papéis. “Meia hora depois do início da atividade, eles estavam atacando-se mutuamente... Havia sangue e papel picado por todos os lados.”

Todavia, agora que o Queen contava com uma demo de qualidade profissional com que abordar as gravadoras, o empreendedor Ken Testi tornou a entrar em cena. Testi tentava obter uma colocação para si mesmo na indústria musical e encontrava-se em Londres, compartilhando um

apartamento com os promotores artísticos Paul Conroy e Lindsay Brown, enquanto trabalhava em regime de meio-período para uma empresa que fazia pesquisas mercadológicas. Embora o Queen estivesse muito entusiasmado com sua fita demo, havia uma dificuldade: nenhum deles possuía um gravador de rolo capaz de reproduzi-la. “As fitas cassete ainda não haviam sido inventadas”, diz Testi. “Então, a cada vez que eles quisessem ouvir a fita, tinham de encontrar alguém que possuísse um equipamento capaz de tocá-la. A querida Mary Austin tinha um amigo, que vivia na zona norte de Londres, que possuía um gravador de rolo. Em seguida, ouvimos falar de alguém que procurava por um apartamento nas redondezas da King’s Road — que, eu creio, tratava-se do tecladista do Genesis, Tony Banks — que também possuía um gravador de rolo e foram todos à casa dele. Porém, eu começava a ficar um tanto ressabiado, porque tudo o que os caras faziam era ouvir aquelas fitas: ninguém fazia qualquer tentativa de contatar uma gravadora.”

As primeiras pessoas para quem Testi mostrou as fitas, imbuído de alguma intenção comercial, foram seus companheiros de moradia, Conroy e Brown. Eles compartilhavam um quarto, mas, a despeito daquele ser um apartamento de ‘chapados e doidões’, eram extremamente profissionais; e, após a audição da fita, retiraram-se para seu quarto, para discutir a respeito. Quando saíram de lá, eles disseram: ‘Tudo bem, mas nós achamos que não há lugar para outro Led Zeppelin.’ Para mim, aquilo foi como receber uma joelhada na virilha.”

Em Truro, Roger Taylor receberia uma recusa semelhante. “Eu possuía um gravador de rolo no apartamento em que vivia com a minha esposa”, recorda-se Rik Evans. “Roger tocou a demo do Queen para que ouvíssemos, e eu disse algo como: ‘Você está tocando muito bem, Roger, mas não tenho tanta certeza quanto ao vocalista...’ Aquilo foi algo como dizer ‘não’ aos Beatles.”

Frustrado, Ken começou a telefonar diretamente para todas as gravadoras: Polydor, Island, MCA, CBS, A&M... “Por incrível que pareça, consegui agendar reuniões com a EMI e a Decca — às quais Freddie e Brian compareceram, junto comigo. Os caça-talentos ouviram as gravações, mas não pareceram compreender bem o que ouviam — o que é especialmente irônico no caso da EMI, que terminaria pagando fortunas ao Queen, no final da história.”

A única empresa que lhe deu uma resposta positiva foi a B&C, uma

ramificação da Charisma Records, o selo que, com apenas dois anos existência, assinara contratos com a elite do rock progressivo, incluindo Van Der Graaf Generator, The Nice, e o Genesis. O fundador da Charisma, Tony Stratton-Smith — conhecido pela maioria como “Strat” — era um *bon-vivant*, apaixonado por música, cavalos e álcool. A Charisma Records havia assinado contratos com the Bonzo Dog Doo Dah Band e, logo, seria a responsável por *Monty Python and The Holy Grail*. O estilo do Queen em 1971, com sua aparência selvagem e imaginação frenética, parecia adaptar-se confortavelmente ao estilo da casa.

Tal como recorda-se Ken Testi, “a Charisma Records fez uma oferta ao Queen no valor de vinte e cinco mil libras, A banda pensou, por uma noite, e voltou com uma decisão: eles recusaram a oferta...” Paul Conroy, que ajudara a agendar a reunião com Stratton-Smith, ficou chocado. “Paul achava, que eles estavam ‘avaliando os dentes de um cavalo dado’”, prossegue Ken. “Mas, segundo o ponto de vista do Queen, caso eles assinassem um contrato com a Charisma, estariam condenados a ser sempre preteridos pelo Genesis e outras bandas similares — o que foi uma atitude bastante visionária, da parte deles. Eu me sentia à vontade com a noção de que caso aquilo não lhes parecesse adequado, eles não deveriam fazê-lo. Além do mais, eu achava que se já tivéssemos fisgado um peixe médio, sempre poderíamos fisgar outro.”

“Arrogância é uma qualidade boa para se ter, quando se está iniciando”, disse Mercury, anos depois. “Isso significa dizer a si mesmo que sua banda será a número um; jamais a número dois”.

Enquanto isso, Roger Taylor telefonara a John Anthony e contara-lhe sobre o acordo com a Charisma. “Não me surpreendi ao saber que a Charisma lhes fizera uma oferta”, recorda-se ele. “Mas, quando nos encontramos, os integrantes da banda me disseram que a Charisma havia-lhes oferecido uma turnê pela Bélgica e uma nova van! Eu disse a eles que poderíamos obter uma oferta melhor do que essa. Falei pessoalmente com Norman Sheffield, no Trident, e disse a ele que deveria contratar aquela banda ou eu a levaria a outro lugar.”

O Trident Studios situava-se em St. Anne’s Court, numa travessa que facilmente pode passar despercebida pelo transeunte comum da Wardour Street, em pleno coração do cenário musical do Soho, a um “pulinho” do Marquee, do pub Ship, e do classudo La Chasse Drink Club. Os irmãos Norman e Barry Sheffield haviam fundado o estúdio em 1967. Os pontos

fortes do Trident eram os moderníssimos consoles “A” Range e um piano de cauda Bechstein, famoso por haver sido utilizado pelos Beatles, na gravação de “Hey Jude” (Ken Testi afirma que “Harry Nilsson voou para a Inglaterra apenas porque desejava usar aquele piano”). A lista de clientes do Trident incluía Elton John, George Harrison, os Rolling Stones e o Free. Em 1970, David Bowie gravou seu álbum *Hunky Dory* no Trident; e, pela metade de 1972, colocava os toques finais no disco *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. “O Trident era o melhor estúdio do mundo”, afirma John Anthony. “Por isso estava com sua agenda sempre cheia, vinte horas por dia.”

Os irmãos Sheffield também haviam criado a empresa Trident Audio Productions, visando contratar novas bandas, dando-lhes acesso a um estúdio de qualidade superior e arranjando-lhes acordos de distribuição de seu material junto aos grandes selos fonográficos. A Neptune Productions agia como uma intermediária entre o Queen e a Trident Audio Productions. “Eu vira o que Chris Wright e Terry Ellis fizeram na Chrysalis”, explica Anthony. “Eu queria fazer o mesmo tipo de negócio: agir como uma empresa produtora e, quando um artista vendesse certo número de discos, transformar a empresa em um selo fonográfico. Isto era o que eu desejava para a Neptune ou para o Trident; não importava qual das duas empresas. A chave seria a qualidade do trabalho. Roy Baker e Robin Cable, que foram ao De Lane Lea para ver o Queen, estavam tão convencidos disso quanto eu mesmo.”

Se o Queen esperava que 1972 fosse um ano melhor do que 1971, as primeiras apresentações da banda deixaram a todos em dúvida. Em janeiro, eles fizeram uma apresentação na Faculdade Bedford — arranjada por recomendação de John Deacon — para um público de apenas seis pagantes. Paul Conroy providenciou-lhes uma “tábua de salvação” com uma apresentação como banda de apoio na Escola de Medicina da King’s College, no dia 10 de março. Duas semanas depois, o Queen se apresentaria em um baile promovido por um hospital em Forest Hill, na zona sul de Londres.

“Tenho certeza de que foi em uma faculdade de enfermagem”, diz Anthony. Segundo John, aquela foi a noite em que Tony Stratton-Smith “pôs seu exército em marcha”. “Norman Sheffield ouvira a fita do Queen e disse ao seu irmão para que fosse assistir à apresentação. Eu disse a Barry: ‘Venha com o carro grande. Vamos todos nos vestir com ternos pretos e usar Brylcreem nos cabelos.’ Nós todos somos sujeitos grandes, medindo mais de um metro e oitenta, e estávamos acompanhados por um agente de segurança.

Então chegamos lá, parecendo-nos com uma paródia dos gêmeos Kray — os famosos ‘figurões’ do crime organizado na Inglaterra, durante aos anos 1950 e 60 —, e lá estava o Queen, no bar, em companhia dos caras da Charisma. A banda prorrompeu em um ataque de riso, quando nos viu.”

No palco, a banda tocava coisas como “Son and Daughter”, “The Night Comes Down”, “Keep Yourself Alive”, “See What a Fool I’ve Been” (canção que ganhou vida com o Smile e tornou-se um “lado B” de um disco do Queen) e “Hangman” — um blues “pesado”, que jamais constaria de um álbum do Queen (por que, segundo Roger Taylor, “era muito copiado do Free”). Os funcionários do Trident ficaram impressionados. “Nós assistimos à apresentação e Barry mal pôde acreditar quando eles fizeram o *cover* de ‘Big Spender’, de Shirley Bassey”, diz Anthony. “Sem mais delongas”, disse ele, “nós temos de contratá-los!”

O acesso ao estúdio era a “isca” no acordo que a Trident Audio Productions propôs ao Queen. Eles usariam as melhores instalações para gravações fonográficas existentes no país e a Trident lhes forneceria novos amplificadores e instrumentos. Porém, o acordo também previa que a Trident seria a responsável exclusiva pela gravação, produção, gerenciamento e distribuição de todo material produzido pela banda. Embora o Queen insistisse para que os irmãos Sheffield fizessem vários subcontratos para cada uma das etapas do processo descritas no acordo, na prática a Trident ainda controlaria tudo — uma situação potencialmente perigosa para qualquer banda ver-se envolvida.

A apresentação em Forest Hill seria a última que o Queen faria ao longo dos oito meses seguintes. Eles ainda iriam assinar os contratos com os Sheffield, mas, inicialmente, gastaram o tempo com discussões sobre os pormenores jurídicos, tentando, na verdade, ganhar tempo, à espera de receber possíveis ofertas melhores. “Eu disse a eles para ‘baixarem a bola’,” diz John Anthony. “Eu queria que eles se concentrassem em aperfeiçoar sua música e, então, voltassem a tocar em apresentações maiores. Por que preocupar-se com apresentações em clubes pequenos?”

Para Ken Testi, o surgimento da Trident marcou o início do fim das suas relações com o Queen. Ele tivera de mudar-se de seu apartamento em Raynes Park e, então, compartilhava a residência com Roger Taylor. Seus pais estavam se divorciando, e sua presença foi requerida no antigo lar da família. “Eu voltei a St. Helens e reencontrei um amigo que estava ganhando montes

de dinheiro, vendendo carpetes sob medida... Então, recebi um telefonema: o Queen queria que eu fosse seu empresário pessoal. Pensei, comigo mesmo: ‘Isto é o que a minha vida tem me levado a ser.’ Porém, tive de dizer não. Eu tinha compromissos para com a minha família, e tinha de fazer o que precisava ser feito. Mas, desde então, esta é uma fonte de remorsos para mim.” As habilidades empresariais de Testi o levariam de volta à indústria musical anos depois, ainda na mesma década, quando ele começou a empresariar a banda Deaf School e tornou-se coproprietário do Eric’s, o clube de Liverpool que viria a ser o “trampolim” para o lançamento de bandas com Echo and The Bunnymen e Frankie Goes to Hollywood.

Sem outro acordo em vista, o Queen aceitou a oferta dos irmãos Sheffield para que utilizassem o Trident Studios, para gravar um álbum que seria oferecido aos grandes selos fonográficos. Porém, havia uma questão: o Queen só poderia gravar quando não houvesse outros artistas trabalhando nos estúdios. Seguindo as instruções universalmente dadas por todos os empresários às bandas com que trabalham, eles “aprontaram-se logo e esperaram”. O Queen passava seus dias e suas noites à espera, tomando um drinque no clube Ship ou uma xícara de chá no Star Café, na vizinha Great Chapel Street.

“Eles receberam o que se costumava chamar de ‘horas escuras’,” explica John Anthony. “Nessas horas, pode acontecer de um engenheiro de produção vir a trabalhar com sua banda favorita ou de você poder contar apenas com o rapaz que serve o chá operando um gravador. Este problema devia-se ao fato da agenda do Trident estar sempre cheia. Por isso o Queen tinha de aproveitar essas ‘horas escuras’ — entre as onze da noite e as duas da manhã —, quando, às vezes, havia tempo ocioso.”

Foi acordado que Anthony coproduziria o álbum, juntamente com o Queen e Roy Thomas Baker. O Queen disse a Anthony que todos haviam ficado impressionados com seu trabalho no álbum *Pawn Hearts*, do Van Der Graaf Generator. “Em seguida, Freddie mostrou-me alguns exemplares da revista *Queen* (que recentemente tornara-se a ‘bíblia’ da moda, passando a chamar-se *Harpers & Queen*). Ele disse: ‘Isto é o que nós queremos... Mas não apenas o mesmo nome, as fotos, as matérias e a coisa toda... É assim que nós queremos o som do nosso álbum: tal como assuntos diferentes e fotos diferentes.’ Ele tinha tudo planejado, em sua mente.”

Naquele verão, Lou Reed estava no Trident, gravando seu álbum

Transformer, contando com David Bowie como produtor. “Nós recebemos um telefonema, informando-nos que Bowie ou alguém havia terminado seu trabalho mais cedo e, por isso, poderíamos dispor do horário entre as três e as sete horas da manhã, quando chegaria o pessoal da faxina”, disse Brian May, entre dentes. “Literalmente, o pessoal da faxina já estava subindo as escadas do estúdio enquanto nós descíamos por elas”, recordou-se Roger Taylor. Em um momento maliciosamente jocoso, Bowie, tempos depois, diria a um entrevistador que Mercury pedira-lhe que produzisse o primeiro álbum do Queen; mas tal boato tem sido desmentido pelos integrantes da banda, desde então.

A presença de Bowie no Trident era particularmente incômoda para o Queen. Todos eles podiam ter sido grandes fãs de Bowie, mas já começavam a ressentir-se da ausência de um contrato com um selo fonográfico que lhes permitisse chegar aos ouvidos do grande público, e a temer que outros artistas — inclusive o próprio Bowie — pudessem “passar-lhes a perna”. Em julho, Mercury e Taylor foram para Aylesbury, a bordo do Mini de Roger, para assistir à apresentação de estreia de Bowie encarnando seu *alter ego*, Ziggy Stardust, no clube Friars. “A primeira vez que assisti a uma apresentação dele foi no Friars, à época do *Hunky Dory*”, disse Taylor. “E ele vestia-se como uma mulher! Então, fomos assistir a outra apresentação e, logo de início, tudo o que se podia ver eram as silhuetas dos músicos da banda sobre o palco, com aqueles cortes de cabelo alienígenas.” Um mês depois, um ressentido May assistiria a uma apresentação de Bowie no Rainbow Theatre e diria consigo mesmo: “Ele conseguiu. Deixou sua marca; e nós ainda estamos lutando para ter um disco lançado.”

O Queen gravou o material de seu primeiro álbum a intervalos irregulares naquele verão. Pouco depois do término dos trabalhos, John Anthony saíria de cena. “Eu já estava gravando o Home e Al Stewart. Eu chegava ao Trident às duas ou três horas da manhã e fazia todo aquele trabalho em meio às gravações do Queen...” Certa noite, Anthony sofreu um colapso, no estúdio. Ele foi diagnosticado como portador de mononucleose, de uma cepa do vírus Epstein-Barr, e recebeu ordens para afastar-se do trabalho. “Viajei à Grécia, para comer comida boa, abster-me de beber álcool e recuperar-me. Então, Roy assumiu o meu posto.”

Roy Thomas Baker começou sua carreira como aprendiz de engenheiro de som na Decca, antes de vir a integrar a equipe de profissionais de estúdio do

Trident, em 1969. Ele contribuiu para a engenharia sonora de grandes sucessos tais como “Get It On (Bang A Gong)”, do T-Rex, e “Alright Now”, do Free. Entre seus colegas engenheiros de som no Trident incluíam-se seu sócio na Neptune Productions, Robin Geoffrey Cable, e o assíduo colaborador de Bowie, Ken Scott. Os três teriam — em maior ou menor grau — alguma participação no álbum de estreia do Queen. Contudo, eles não seriam os únicos: “Qualquer um que rondasse por ali — inclusive eu mesmo — era convocado a operar um gravador”, diz Glen Phimister, que, à época, trabalhava como aprendiz de estúdio e “rapaz do chá” no Trident. Como um sinal da confiança que o Trident depositava na banda, Phimister lembra-se de uma história que circulava entre o pessoal, naqueles dias. “O Trident cancelara uma sessão de gravação de Diana Ross, para que o Queen pudesse gravar mais demos...”

A despeito de sua posição secundária, o Queen já expressara claramente seus sentimentos e insistira de maneira intransigente com seus “patrões” quanto ao desejo de que microfones fossem postados diante dos amplificadores dos instrumentos de cordas e da bateria. “Nós queríamos que tudo soasse exatamente como soava na sala de gravação, diretamente nos ouvidos do público”, disse May à revista *Mojo*. “Tivemos de armar uma briga incrível para que a bateria fosse retirada de seu canto e colocada no centro do estúdio, e para que microfones fossem instalados ao redor de toda a sala.” As gravações do Trident possuíam uma sonoridade que era a “marca registrada” do estúdio — “que era exatamente o que não desejávamos para a nossa música”, explica May.

A experiência adquirida por Baker ao gravar música clássica na Decca contribuiu para a criação da sonoridade que May desejava para sua guitarra. “Jamais pensamos em tratar a guitarra de Brian como um instrumento que soasse vulgarmente ‘popular’, tal como faz a maioria dos guitarristas”, explicou o produtor. “Nós a tratávamos como um instrumento orquestral.” O resultado final foi a obtenção de uma sonoridade melíflua, com múltiplas camadas e, em cada detalhe, tão majestosa quanto o nome da banda. Porém, o produtor jamais poderia colocar-se acima da banda “tentando nos empulhar com seu jargão técnico”, tal como disse May. Quando a banda disse que o som da bateria estava muito seco, Baker assegurou-lhes que cuidaria do problema na mixagem final. “Mas ficávamos com a sensação de que nada seria feito. Não quero desmerecer Roy; ele fez alguns trabalhos excelentes.

Mas nós tivemos brigas homéricas com ele.”

Ken Scott guarda boas lembranças dos integrantes do Queen, como “precisos, brilhantes e muito habilidosos”; e de Freddie como um sujeito “notavelmente ousado, desde aqueles tempos.” O colega de Mercury no curso de Artes, Chris Smith, esteve presente a algumas das sessões de gravação, inebriando-se com a atmosfera de informalidade e o senso de humor debochado. “Ao terminarem de gravar um *take*, Freddie olhou para Roy Thomas Baker e perguntou: ‘O que você achou?’ E ele respondeu: ‘Bem, acho que você vai ser tão famoso que logo deixará de falar comigo.’ No Trident, a espalhafatosa afetação de Freddie provou-se contagiosa. Não demorou para que Baker passasse a imitar os trejeitos e as expressões características de Freddie; e tal como relembra um então funcionário do Trident, “logo, todo mundo estava fingindo uma delicadeza afetada ao dirigirem-se uns aos outros, chamando-se mutuamente de ‘querido’.” Mais tarde, um títulos rejeitados para o álbum de estreia do Queen seria *Dearie Me* (algo como “Ó, Queridinho”) — uma referência ao “bordão” favorito de Baker, à época.

Contudo, evidências das tensões existentes entre o Queen e o Trident podem ser ouvidas no álbum terminado. Insatisfeitos com a nova gravação de “The Night Comes Down”, os integrantes do Queen insistiram em manter a versão anteriormente gravada no De Lane Lea. Outra canção, “Mad the Swine”, foi simplesmente excluída do álbum, após Baker e a banda não haverem chegado a um acordo quanto à mixagem final. Mesmo após a conclusão do disco, Baker e May discordariam quanto à necessidade de novas sessões de mixagem para a correção de algo que ambos ainda consideravam certas imperfeições. “Roy e eu brigávamos o tempo todo, não apenas acerca de algum ponto onde havíamos sido perfeitos, mas, também, acerca da realidade do desempenho e da sonoridade.”

John Anthony, todavia, recorda-se da mixagem final de modo diferente: “Quando retornei da Grécia, ninguém mais se entendia. A primeira coisa a deixar-me chocado foi que a mixagem final do álbum era bastante esquizofrênica, e que a sequência estava completamente errada”, diz ele. “Roy abandonara o trabalho; então, Freddie, Brian e eu o retomamos e remixamos quase tudo o que fora feito.”

Também presente às gravações estava Mike Stone, recentemente promovido de “office-boy/rapaz do chá”, no Trident. Stone estivera a um

passo de haver sido demitido, segundo John Anthony, antes que o produtor viesse. “Eu disse a Mike: ‘Nós queremos que o som se pareça com o de uma gravação ao vivo’. Então, eu botei todos os controles de ganho de volume no zero, e mixei o álbum como se tivesse sido uma gravação ao vivo. Eu desejava evidenciar toda a energia e a ousadia do Queen, em uma apresentação ao vivo.”

Anthony encontrou os maiores problemas com a versão de “Keep Yourself Alive”. “Eles fizeram o *overdub* (sobreposição de duas gravações idênticas com um ligeiro intervalo de tempo) usando a faixa de acompanhamento errada. Soava como algo que tivesse sido gravado às quatro horas da manhã; especialmente a bateria de Roger. Então, nós regravamos toda a faixa de acompanhamento e rearranjamos completamente a canção. Mike Stone encontrava-se presente e, segundo Brian May, sua mixagem de “Keep Yourself Alive” foi a escolhida para integrar a versão final do álbum. “Nós nos demos muito bem com Mike, e logo percebemos que ele possuía os melhores ouvidos de todo o estúdio”, afirmou May. Este seria o início de um relacionamento profissional que duraria por seis anos e pelos cinco álbuns seguintes do Queen.

Os integrantes do Queen podem, hoje em dia, lamentar-se sobre alguns aspectos de seu álbum de estreia (Taylor, inevitavelmente, diz: “não gosto do som da bateria”), mas o trabalho retém a energia juvenil e mesmo certa ingenuidade que a banda jamais voltaria a demonstrar. Com suas guitarras “orquestrais”, harmonias “decadentes” e vocalizações “atléticas”, faixas tais como “Great King Rat”, “Liar” e “Son and Daughter” contribuíram para moldar a personalidade sonora do Queen. Glen Phimister recorda-se: “Eu acabara de ouvir àquela produção grandiosa, com sons que iam e voltavam e portentosas harmonizações vocais... E, incrivelmente, ao término da primeira faixa, Norman Sheffield disse: ‘Não... Não acho que esteja excessivamente produzido...’”

Dentre as excentricidades do álbum estavam a faixa “Jesus” — uma regravação da versão produzida no estúdio De Lane Lea, mas igualmente impactante —, uma gravação de “Doing Alright”, do Smile (que garantiria a Tim Staffell o recebimento regular de cheques relativos a direitos autorais, pela vida afora), e um segmento de um minuto e dez segundos de duração de “Seven Seas of Rhye”, que apareceria na íntegra no álbum seguinte. May e Mercury haviam sido especialmente prolíficos naquele verão, tendo

composto várias canções que estavam ansiosos para gravar. O primeiro álbum mal havia sido concluído quando, segundo a ótica do Queen, já estava ultrapassado. As notas publicadas na contracapa do disco dizem que as canções nele contidas “representam ao menos um pouco do que a música do Queen tem sido ao longo dos últimos três anos.”

Durante as sessões de gravação do primeiro álbum, Freddie Mercury foi sondado para que gravasse algum material sozinho. Robin Geoffrey Cable rondava por um dos estúdios no Trident tentando gravar sua própria versão de “I Can Hear Music”, um sucesso dos Beach Boys. Cable ouvira Mercury “soltar a voz” com o Queen e achou que ele seria o vocalista ideal para a gravação que tinha em mente. Imediatamente, Fred começou a fazer sugestões: “Por que não fazer isso? Por que não fazer aquilo?”; e, logo, Taylor e May também estavam tocando na gravação. O fruto desses trabalhos, acompanhados de uma segunda canção, “Goin’ Back” — cuja gravação conta apenas com a participação de Freddie —, seria lançado um ano mais tarde em um compacto da EMI, sob o nome de Larry Lurex (uma paródia do então popular cantor de *glam rock* Gary Glitter). O compacto foi um completo fracasso, mas antecedeu o lançamento do compacto de estreia do Queen por uma quinzena.

Embora fossem muito hábeis para detectar potencial musical, os irmãos Sheffield eram feitos de um “tecido” muito diferente daquele dos artistas que capitaneavam. O “número” que John Anthony e Barry Sheffield fizeram ao comparecerem à apresentação de demonstração do Queen vestidos como uma dupla de “durões” apenas evidenciou a diferença gritante que havia entre os Sheffield e suas bandas. O produtor de David Bowie, Tony Visconti, ao relembrar os irmãos em 2010, descreveu-os como “personagens que pareciam vindos diretamente do Velho Oeste”. Tal como diz Mark Ashton, compositor e contemporâneo do Queen no Trident, “Barry e Norman eram uns sujeitos realmente ‘durões’. Muito tradicionais.” Em uma cartada visionária, os irmãos Sheffield também fundaram uma companhia produtora de filmes e vídeos: a Trident Video Productions. “Fiz um vídeo com Norman, certa vez, e lembro-me de ouvi-lo sempre berrando pelos bastidores: ‘Diabos! Quanto isto está nos custando?’”, diz Ashton, rindo-se. “Eles eram sujeitos extremamente profissionais; não se brincava com eles.”

Em setembro, o Trident ofereceu a cada um dos integrantes do Queen um pagamento semanal de vinte libras. “Esse foi o primeiro ponto de

discordância”, relembra John Anthony, “porque eles exigiram que seu engenheiro de som, John Harris, também recebesse a mesma quantia. Eu disse: ‘De jeito nenhum! Se vocês o querem, paguem-no vocês mesmos.’” O Queen não fazia uma apresentação ao vivo havia meses, e ainda se empresariavam de maneira autônoma. A edição de 18 de setembro de 1972 da revista underground *International Times* continha um anúncio classificado no qual se lia: “The Queen! Deseja fazer apresentações! Rock! Tratar com Roger, 428-5617, após as 19h.” Nesse ínterim, Roger obteve sua graduação em Biologia e Deacon fez o mesmo em seu curso de Eletrônica (embora permanecesse como estudante na faculdade, para obter seu grau de mestrado). May ainda dividia seu tempo entre a conclusão de sua tese, seu emprego — em regime de tempo integral — como professor e como guitarrista da banda. Para espanto de seus colegas, ele apresentou sua carta de demissão na Stockwell Manor. Ele causaria um desapontamento semelhante na Faculdade Imperial. A tese de doutorado de May estava — nas palavras de um de seus mestres — “apenas a um passo” de ser completada. “Eu já a tinha datilografada, apenas à espera de ser encadernada”, recorda-se Brian. “Mostrei o trabalho ao meu monitor, que me disse para que dedicasse mais alguns meses a ele. Fiz exatamente isso; então o submeti a uma nova aprovação e obtive a mesma resposta. Então, pensei comigo mesmo: ‘Este é o ponto até onde eu vou.’ A banda estava acontecendo e eu me lembro de haver pensado: ‘Se eu não abandonar isto e der uma chance ao grupo, vou terminar me arrependendo.’”

“Acho que Brian ficou muito desapontado consigo mesmo, por haver abandonado seu emprego e seus estudos”, diz John Anthony. “Lembro-me de haver sentado em companhia dele e de Roger no The Ship e ouvi-lo dizer algo sobre uma oportunidade que lhe fora oferecida de viajar para algum lugar, para estudar os astros. Eu disse qualquer coisa ridícula, como ‘Veja, Brian, você pode estudar os astros ou pode tornar-se um.’ Roger quase estourou de rir.”

Com o álbum gravado, o plano da Trident era vender o Queen a algum selo fonográfico com potencial para adquirir a banda como parte de um “pacote”, no qual estariam incluídos dois outros nomes que haviam gravado seus materiais no estúdio: o cantor e compositor irlandês Eugene Wallace — que, então, vinha sendo alardeado como “o próximo Joe Cocker” — e a banda Headstone, em cuja formação incluía-se Mark Ashton — até pouco tempo

antes, baterista do grupo Rare Bird, que emplacara o sucesso “Sympathy”, em 1969. A Headstone e Wallace também haviam terminado de gravar seus álbuns de estreia — respectivamente intitulados *Bad Habits* e *Dangerous* — nos estúdios Trident. “Na verdade, não era incomum oferecer várias bandas como partes de um ‘pacote’ a um selo fonográfico”, ressalta John Anthony.

Todavia, Anthony experimentaria a mesma espécie de frustração que Ken Testi ao tentar vender o Queen aos selos mais importantes. “Roy e eu levamos o material deles à Island, mas ninguém quis tomar conhecimento. O sujeito da CBS até pareceu captar a vibração, mas recusou-se a fechar o negócio quando dissemos que precisaríamos de trinta mil libras para custear a iluminação e os figurinos. Lembro-me que alguém me perguntou: ‘Esse cara é homossexual?’, quando eu disse que a banda chamava-se Queen...”

Enquanto isso, a administração dos direitos autorais sobre a publicação das músicas do Queen havia passado às mãos da B. Feldman & Co., salvo uma porcentagem recolhida pela Neptune Productions. “O escritório de Feldman cuidava dos direitos do Deep Purple”, diz Anthony, “por isso eu sabia que eles conheciam as melhores maneiras de promover uma banda de hard rock.” De fato, o Queen encontraria um aliado fiel em Ronnie Beck, o diretor empresarial da Feldman. Ao mesmo tempo, os irmãos Sheffield contratavam o norte-americano Jack Nelson para assegurar ao Queen o lançamento de seu disco e atuar como gerente dos negócios da banda. Em pouco tempo, contudo, Nelson assumiria a função de empresário do grupo. Em novembro, o Queen assinou oficialmente um contrato com a Trident, que arranhou uma apresentação “de demonstração” para o grupo no Pheasantry, o pub da moda, situado na King’s Road e que já havia abrigado apresentações da Academia Russa de Dança. Mesmo com a colocação “privilegiada” (ainda que em instalações de gosto duvidoso) e dos melhores esforços da Trident e da Feldman, nenhum “caça-talentos” das companhias fonográficas compareceu à apresentação. No entanto, ainda havia algumas partes interessadas. Jack Nelson conseguira despertar o interesse de Joop Visser, líder dos “caça-talentos” da EMI.

Mais tarde, quando a Feldman & Co. foi adquirida pela EMI Music Publishing, o Queen tornou-se ainda mais próximo da grande empresa fonográfica. Além disso, Nelson estava prestes a fechar um contrato para o lançamento do disco da banda na América do Norte. Três propostas de contratos já haviam sido discutidas com a CBS quando o diretor-gerente da

Elektra Records, Jac Holzman — cujas “histórias de sucesso” anteriores incluíam nomes como Love e The Doors —, ouviu à fita demo do Queen e ficou fascinado. “Estava tudo ali; como um diamante perfeitamente lapidado, que pousa sobre a sua mesa”, disse ele.

John Anthony trabalhara anteriormente com Jac Holzman, junto à banda Lindisfarne. “Jac dissera-me que, quando eu tivesse uma banda, deveria procurá-lo.” Anthony diz que foi ele o responsável por levar o Queen ao conhecimento de Holzman. Todavia, entrevistado atualmente, Jack Nelson recorda-se que “partindo de Londres rumo a Carmel, na Califórnia, fiz uma parada em Nova York, onde dei a Jac Holzman uma cópia, dizendo-lhe que já havia iniciado as negociações com a CBS.” Entrevistado em 1998 — para o livro de Holzman, *Follow the Music* (“Siga a Música”) —, Nelson lembrou que o acordo com a CBS estagnara devido a alguma questão técnica, o que deu a Holzman uma oportunidade para começar seu assédio. “Jac telefonava-me de Los Angeles, do Japão, da Austrália... e dizia: ‘Eu tenho de tê-los’.” Nesse ínterim, Nelson passara a duvidar de quão atentamente os “caçatalentos” da CBS ouviam o material que ele lhes enviava. “Um dos sujeitos referiu-se ao Queen como ‘uma das melhores bandas country’ que ele ouvira, em um longo tempo. Aquilo me deixou extremamente apreensivo.”

A Trident arranhou outra apresentação “de exibição” no dia 20 de dezembro, no Marquee, como show de abertura para a banda norte-americana “exilada” de art-rock Sparks. Jac Holzman voou dos Estados Unidos para assisti-la, mas ficou “terrivelmente desapontado. Não vi nada sobre o palco que pudesse ser comparado à pujança do som gravado na fita. Mas a música ainda estava lá.” Joop Visser também não ficou nada impressionado; mas, cautelosamente, concordou em assinar um contrato para produzir o Queen, através de Ronnie Beck, embora objetasse quanto aos “cinco dígitos” do valor do adiantamento pedido. Enquanto isso, a banda Sparks notaria a excelência do guitarrista do Queen, a quem faria uma proposta de trabalho, mais tarde.

Finalmente, os astros alinharam-se favoravelmente para o Queen no Ano Novo. Em fevereiro, Phil Reed, relações-públicas da Feldman junto às emissoras de rádio, convenceu a BBC a gravar uma sessão com o Queen, para ser apresentada no programa *Sounds of the Seventies*, do DJ John Peel. Mercury regravou seus vocais em quatro faixas anteriormente realizadas no Trident, no Langham 1 Studio da BBC, situado no West End, em Londres. As

canções “Doing Alright”, “My Fairy King”, “Liar” e “Keep Yourself Alive” foram levadas ao ar na semana seguinte. A transmissão e a publicidade foram verdadeiras bênçãos.

Ao mesmo tempo, Ronnie Beck havia conseguido agendar uma reunião com o executivo-chefe dos “caça-talentos” da EMI, Roy Featherstone, durante a MIDEM, uma convenção anual da indústria musical, no sul da França. Featherstone estava lançando um novo selo — a EMI Records — e, tempos depois, diria que fora soterrado pelas centenas de fitas que recebera durante a convenção, “com gravações de tudo: desde as vozes das mães, até o ladrar dos cães das pessoas... Nada me impressionou particularmente.” Uma vez que Featherstone estivesse muito ansioso por encontrar alguma coisa — qualquer coisa — diferente, Beck forçou-o a ouvir o Queen. Ele foi “fisgado”. Ocultando parcialmente a verdade, Beck disse a Featherstone que outras empresas já o estavam sondando. Segundo recorda-se Brian May, “recebemos uma mensagem de Roy Featherstone, o ‘figurão-chefe’ da EMI. Ele ouvira nossas fitas demo e nos enviou um telegrama em que dizia: ‘Não façam nada até que tenham conversado comigo. Eu quero ter essa banda no meu selo’.”

A Trident, contudo, continuava a fazer “jogo duro”, recusando a oferta inicial da EMI por considerá-la muito baixa. As negociações continuaram até que, afinal, a EMI cedeu. A empresa também incluiria Wallace e a banda Headstone no mesmo acordo (embora nenhum dos dois jamais viesse a fazer algum sucesso expressivo), e, em março de 1973, o Queen assinaria um contrato com a EMI — alegadamente, por um valor entre 300.000 e 400.000 libras.

O futuro diretor-empresarial da EMI, Bob Mercer, era o diretor dos “caça-talentos” da companhia, àquela época. Ele vira potencial no Queen, mas também notara as armadilhas que havia no contrato entre a banda e o selo fonográfico. “O que parecera incomum, à época, é que a banda não possuía um ‘elo fraco’,” diz Mercer. “Geralmente, o contrabaixista tocava fora do tom, ou o baterista só sabia fazer barulho. As coisas não eram assim com o Queen; e também havia aquela voz assombrosa, que o deixava pregado contra a parede. Além disso, aquele não era um tipo de contrato tipicamente feito através de um ‘caça-talentos’ — não fora um dos nossos rapazes que os descobrira à meia-noite, tocando em um clubezinho sujo. O contrato fora fechado vindo diretamente dos Sheffield. Quando assinamos o contrato,

proporcionamos uma oportunidade ‘de ouro’ para os irmãos Sheffield, tanto quanto para o Queen, que já tinha um relacionamento difícil, quase impossível de ser mantido, com eles.”

Em abril, um mês depois da assinatura do contrato com EMI, Jac Holzman foi assistir a outra apresentação do Queen no Marquee, onde recebeu uma proposta formal da Elektra Records. John Anthony encontrou-se com ele, à saída do show, que disse-lhe ter um recado a ser dado a Brian May. “Jac disse-me: ‘Nós vamos fechar o contrato... Mas, diga ao guitarrista para fazer seu trabalho parecer mais difícil. Os garotos gostam de achar que ele é uma espécie de Beethoven’.”

Embora tecnicamente “queimado” pelo lançamento do compacto de Larry Lurex, o disco de estreia do Queen pela EMI — o compacto “Keep Yourself Alive” — saiu em 6 de julho. A letra continha uma mensagem simples: “não deixe os safados triturarem você” — muito apropriada, à luz das dificuldades enfrentadas pelo Queen e pela contínua reinvenção de Mercury. A sonoridade pesada e multifacetada da guitarra era puro Led Zeppelin; o refrão era pura música pop; e Taylor parecia haver retornado aos seus dias de inspiração colegial, tocando “Wipe Out”, dos Surfaris, com sua bateria “tribal” permeando tudo. “Se o Queen for uma banda apenas a metade tão boa quanto seu som, esses caras podem ir longe”, saudou-os a *New Musical Express*. Pena que ninguém estava ouvindo. O compacto sequer chegou a figurar nas paradas de sucesso, e, anos mais tarde, May ainda se lamentava quanto à mixagem final: “ela jamais teve a magia que deveria ter tido.”

O álbum de estreia do Queen — chamado, simplesmente, *Queen* — finalmente foi dado à luz no dia 13 de julho. A capa era muito expressiva: tratava-se da fotografia de Mercury fazendo uma de suas poses heroicas sobre o palco, tirada pelo amigo de Roger Taylor, natural da Cornualha e operador de câmera da BBC, Douglas Puddifoot. A pretensão era fazer com que a figura de Freddie se parecesse “com uma daquelas carrancas que decoravam a proa dos antigos veleiros”, segundo Brian May. Ostentando o logotipo em forma de brasão do Queen — desenhado por Freddie Mercury —, a contracapa mostrava uma montagem feita com instantâneos e fotos caseiras, entre as quais se incluía uma imagem do apartamento de Freddie e Mary Austin, decorado com objetos artísticos provenientes da butique Biba. Diz-se que o gerente de criação de serviços gráficos da EMI julgou a capa feita amadoristicamente como “um lixo”; mas o projeto gráfico foi publicado,

mesmo assim — uma indicação precoce da sistemática insubmissão do Queen.

As notas na contracapa rebatizavam John Deacon como Deacon John; e o nome de Roger Taylor foi grafado por extenso — Roger Meddows-Taylor — o que conferia à banda um ar ainda mais majestático. No texto, uma frase reafirmava o que viria a ser um compromisso assumido pelo Queen, ao longo da maior parte da década: “... e ninguém tocou um sintetizador”. Tal como explica Roy Thomas Baker, “nós passávamos quatro dias gravando um solo de guitarra em múltiplas camadas e, então, vinha algum imbecil que trabalhava na gravadora e dizia: ‘gosto desse sintetizador...’”

Tal como acontecera com o compacto, o álbum vendeu muito lentamente, alcançando apenas a 32ª posição nas paradas de sucesso do Reino Unido (embora viesse a melhorar muito, quando o Queen “estourou”, dois anos depois). Na imprensa, houve algumas resenhas positivas: “Uma estreia impactante e dinâmica”, disse a revista underground *Time Out*. Outras, porém, foram bem menos generosas do que isso: “Um balde de urina choca”, disse a *New Musical Express*, gerando um ressentimento para com a imprensa musical que perduraria por toda a carreira do Queen.

Aliviados por terem, afinal, um disco lançado, agora o Queen lutava contra o temor de que o álbum já pudesse estar ultrapassado. “Nós fazíamos *glam rock* antes de The Sweet e de Bowie”, contou Brian May à *Melody Maker*. “Nós nos preocupávamos com a possibilidade de havermos chegado tarde demais.” A concorrência era acirrada: rapazes com aparência andrógina, vestindo roupas exóticas, haviam se tornado figuras obrigatórias no terreno do rock e da música pop. Naquela primavera, Bowie lançara o álbum *Aladdin Sane*; e o Roxy Music lançara seu segundo álbum, *For Your Pleasure*. O Roxy Music, com suas estolas de plumas e seu histórico de estudantes de Artes, começara a apresentar-se ao vivo um ano antes, fazendo um show no pub Hands and Flowers, a poucos passos de distância da Taverna Kensington, e já experimentara o sucesso com o lançamento de um compacto e de um álbum. “Não queríamos que as pessoas pensassem que nós havíamos embarcado no mesmo trem”, enfatizou May.

Naquele verão, o ônibus número 9 de Londres tornou-se cenário de muitas discussões sérias sobre as perspectivas do Queen. Levando a bordo May, Mercury e vários amigos, o ônibus de dois andares avançaria através do trânsito da High Street, em Kensington, passando pelo Royal Albert Hall e

pelo Mercado, até chegar ao West End. Chris lembra-se de apanhar o número 9 em companhia de Mercury pouco depois do lançamento do primeiro álbum do Queen. “Fred estava ficando um tanto aflito: ‘Meu Deus! Espero que esta banda tenha sucesso. Não sei o que farei, se não tiver.’ Ele olhava para mim e dizia: ‘Não quero terminar tendo de trabalhar em um estúdio de arte.’ Nós dois rimos... Mas, no final, fui eu quem terminou trabalhando em um estúdio de arte.”

“Se, algum dia, você apanhar o ônibus número 9, subir ao andar superior e dirigir-se para a parte da frente, à esquerda, encontrará os lugares em que eu e Freddie costumávamos nos sentar”, diz Brian May. “Nós apanhávamos o ônibus e íamos à Trident, ‘encher a paciência’ dos caras, lá, perguntando-lhes por que eles não faziam nada pelo nosso disco.”

Houve algumas boas notícias, naquele verão. Mike Appleton, produtor do programa musical *The Old Grey Whistle Test*, da BBC, recebera uma cópia não identificada da prensagem promocional do álbum do Queen. O disco lhe fora enviado sem o detalhado relatório para a imprensa ou as fotos da banda, mas Appleton gostou do que ouviu — particularmente da faixa “Keep Yourself Alive”. Sem fazer a menor ideia de quem fosse o Queen ou sobre algum modo de entrar em contato com a banda, ele produziu um clipe de animação para acompanhar a canção, utilizando trechos de um desenho animado criado para promover uma antiga campanha eleitoral do presidente norte-americano Franklin Delano Roosevelt. O filme foi exibido no *The Old Grey Whistle Test*, desencadeando uma — a princípio — irada reação da EMI e da Trident, que imediatamente entraram em contato com a BBC. Porém, a esta altura, a banda já colhia os benefícios da inesperada publicidade gratuita.

Em agosto, Mercury depilou seu tórax antes de participar das filmagens de um vídeo promocional para as faixas “Keep Yourself Alive” e “Liar”. Porém, tal cuidado com a aparência se revelaria inútil. A banda rejeitou o vídeo, descontente com os resultados da iluminação e outras coisas, e todo o trabalho foi refeito em um estúdio em St. John’s Wood, dois meses depois. O filme resultante mostra os integrantes do Queen com os olhos maquiados com delineador e vestidos de cetim negro, com May ostentando um opulento adorno em torno do pescoço, do tipo que é encontrado enterrado com faraós egípcios, e mesmo o bom e velho “Deacon Gente-Boa” aparece usando botas que chegam-lhe à altura dos joelhos, com solado “plataforma”. Mercury exulta, rebola e, a certa altura, atira um pandeiro aos bastidores. Tudo isso

com uma desenvoltura fabulosamente autoconfiante.

Na tentativa de fazer ainda mais “barulho” para impulsionar a banda, a Trident contratou um publicitário. Tony Brainsby era um sujeito magro como um palito, que contava 28 anos de idade e usava óculos. Raramente visto sem um drinque ou um cigarro nas mãos, quando adolescente ele fora amigo inseparável dos Rolling Stones e da sua lista clientes constavam nomes como os de Paul McCartney, Mott The Hoople e Cat Stevens. Em sua casa em Londres, na Edith Grove, também funcionava seu escritório, que era uma verdadeira meca para astros da música pop, escritores, atores, modelos e “descolados” em geral.

Brainsby assistira a uma apresentação ao vivo do Queen e ficara impressionado com a convicção com que a banda tocava diante de uma plateia de universitários apenas vagamente interessados. Imediatamente, ele também se mostrou intrigado com os maneirismos de Freddie Mercury (“Ele dizia ‘querido’, ou ‘meu querido’, praticamente a cada frase que pronunciava”), mas também notou a existência de uma aura de discrição e sigilo que envolvia a vida pregressa do vocalista (“Por anos, eu acreditei que seu verdadeiro sobrenome fosse Bulsova”). Mercury era, segundo Brainsby, “melhor ao deixar-se ver e ouvir do que ao deixar-se conhecer”.

Porém, quando Brainsby assumiu o Queen como cliente, teve de enfrentar grande hostilidade por parte da imprensa musical. “Eles eram chamados de posudos pedantes”, lembrou ele, em 1997 (Brainsby morreu em 2000). “Eles foram acusados de usar músicos de estúdio para tocarem em seus lugares, pois as pessoas achavam difícil acreditar que eles pudessem ter aquela aparência e serem tão talentosos musicalmente, ao mesmo tempo.” Enquanto muitos dos seus contemporâneos ostentavam um ar de descuidada intoxicação por drogas, os integrantes do Queen não faziam o menor esforço para esconder sua inteligência, suas raízes na classe média e sua clareza de raciocínio. May e Taylor delineavam claramente suas intenções, sendo o baterista particularmente afeito a rompantes do tipo “nós somos uma banda danada de boa!”

Steven Rosen, que viria a escrever para a *Rolling Stone*, passava o verão de 1973 em Londres, ainda tentando estreiar no jornalismo musical. Alguém deu a ele o contato de Tony Brainsby. O relações-públicas apiedou-se de Rosen, que dormia no Hyde Park, e deixou-o passar as noites em sua casa, na Edith Grove. Para ajudar o escritor aspirante, Tony fez-lhe uma sugestão. “Ele

perguntou-me se eu gostaria de entrevistar o Queen”, recorda-se Rosen, atualmente, “e, no mesmo instante, eu achei o nome demasiadamente *glam*. Tony tinha uma daquelas cópias de teste, prensadas em discos de vinil com rótulos em branco, do primeiro álbum da banda; e eu, na minha infinita estupidez, deixei passar a oportunidade. Ele disse-me algo como ‘eu poderia trazer os quatro caras aqui, ao escritório, e você seria um dos primeiros jornalistas a entrevistá-los.’ E eu disse: ‘Obrigado, mas, não.’ Ainda penso muito sobre aquele momento.”

Enquanto os críticos — mesmo os mais obscuros — mostravam-se abertamente desconfiados, Brainsby notou que a banda contava com uma quantidade de seguidores dedicados, que, ao longo dos dois anos seguintes, viria a expandir-se, chegando a incluir pessoas de uma faixa etária muito mais idosa do que aquela tradicionalmente associada aos fãs de rock (“donas de casa, mulheres de meia-idade... Havia até mesmo uma senhora idosa, que costumava telefonar para mim”). O Queen logo indicaria as amigas de Roger Taylor, residentes em Truro, Pat e Sue Johnstone, para dirigir o fã-clubes da banda — em rápida expansão —, quando o dilúvio de correspondência que recebiam através da EMI tornou-se demasiadamente volumoso para que a empresa pudesse lidar com ele.

Nesse ínterim, Brainsby também não perdera tempo em inserir o Queen nas revistas dedicadas ao público adolescente. Seu apelo era simples: eles eram bem-educados, vestiam-se de maneira excêntrica e o guitarrista deles havia manufaturado o próprio instrumento, usando uma viga de lareira centenária. Os integrantes do Queen podiam estar furiosos com as acusações de que eles não eram uma banda séria (o baterista do Roxy Music, Paul Thompson, taxou-os como “muito artificiais”), mas, em outubro, eles apareceram na revista *Mirabelle*, falando sobre suas conquistas acadêmicas e sobre suas preferências e aversões pessoais. A grande ambição de Freddie Mercury, por exemplo, era “aparecer no *The Liza Minnelli Show*”; enquanto Taylor pretendia “ser uma supernova!” As preferências do “alto, moreno e bonito” Brian May passavam por “gatos, Hermann Hesse e coquetéis de camarão”.

Em agosto, ansiosos por voltarem a gravar, os integrantes do Queen voltaram ao Trident, para iniciar o trabalho com seu segundo álbum. Desta vez, eles insistiram em contar com um estúdio adequado, que pudesse ser utilizado durante as horas diurnas. Roy Thomas Baker, Robin Geoffrey Cable

e Mike Stone permaneceram; mas, “Jack Nelson gentilmente nos comunicou que teríamos de falar com os rapazes, uma vez que eles não gostariam da minha participação no segundo álbum”, explica John Anthony. “Então, eu fui a Haverstock Hill, onde eles estavam ensaiando, e disse a eles: ‘Desejo a vocês tudo de bom.’ Não houve ressentimentos. Eu estava trabalhando bastante, de todo modo. Mesmo assim, eu costumava frequentar os ensaios, para vê-los, e aconselhava-os quanto às apresentações ao vivo.”

Taylor informou à *Record Mirror* que os trabalhos para o próximo álbum do Queen transcorriam “bem, enquanto conseguimos fazer com que nossos egos não fujam ao controle”. Esta seria uma afirmação profética: não à toa, o título provisório do segundo álbum da banda seria *Over The Top* (“Além das Medidas”, numa tradução livre). Logo de início, Mercury deu uma ideia, aos seus companheiros de banda e a Baker, do que tinha em mente, acompanhando-os em uma visita à Tate Gallery, para mostrar-lhes uma pintura do artista vitoriano Richard Dadd, intitulada *The Fairy Feller’s Master-Stroke* (aproximadamente, “O Golpe Certeiro do Homem que Crê em Fadas”). “Trata-se de uma das pinturas mais complexas que jamais vi”, disse Taylor. “Ela contém cerca de cinquenta cenas diferentes; todas criadas por um homem que, literalmente, atravessava o auge do processo de desenvolvimento da loucura.” Dadd, que acreditava agir segundo instruções da divindade egípcia Osíris, assassinara o próprio pai, e trabalhara por nove anos no quadro, enquanto fora interno do Bethlem Royal Hospital. A pintura mostra uma intrincada paisagem florestal, povoada por incontáveis criaturas de contos de fadas — às vezes, quase invisíveis — camufladas contra o fundo. A canção homônima de Mercury pareceria ser povoada pela mesma espécie de entidades sobrenaturais.

Richard Thompson recusava sistematicamente os convites de Freddie para que o acompanhasse nessas visitas a galerias de arte, nos fins de semana. Mas o ex-baterista do Wreckage sempre soubera da fascinação particular de Mercury por essa obra de arte. “Eu estava no apartamento com Mary Austin, certa vez, quando Fred chegou, vindo da Tate, com um cartão postal que reproduzia *The Fairy Feller’s Master-Stroke*”, diz Thompson. “Freddie estava sumamente indignado, porque a reprodução no cartão postal havia sido impressa com a pintura invertida, como se fosse vista em um espelho!” Roy Thomas Baker, que fora levado à Tate para que contemplasse a obra-prima de Dadd, recebera uma instrução simples de Mercury: “Tudo o que você quiser

experimental fazer, faça.”

A banda e Baker fizeram uso extensivo dos dezesseis canais de gravação do estúdio da Trident, tentando — segundo Taylor — “romper os limites do que as pessoas acham que é possível fazer em um estúdio de gravações fonográficas.” Harmonias de seis partes passaram a ser “a ordem do dia”, e embora eles se mantivessem fiéis à “regra” de não utilizarem sintetizadores, um piano, um órgão Hammond, castanholas e sinos tubulares encontraram seus lugares nas mixagens (Baker disse que aquele foi “o disco da parafernália”). May e seu coprodutor também levaram o conceito de “guitarra orquestral” — tomado de empréstimo da gravação do primeiro álbum — a um estágio além, nas faixas “Procession” e “Father to Son”, criando um clamor suntuoso, que soava como se a Orquestra Sinfônica de Londres improvisasse tocando com Jimi Hendrix. “O Queen era incansável”, disse Baker. “Eles estavam sempre trazendo milhões de novas ideias.” Ao final das contas, o título, *Queen II*, terminou por ser a única coisa simples em todo o álbum.

Afora duas datas em julho e uma apresentação como banda de apoio a Vinegar Joe, no clube Mayfair, em Newcastle, em agosto, o Queen mal havia se apresentado ao vivo desde março. “Nós já estávamos ‘cheios’ de tanto tocar em pubs e clubes pequenos, por todo o país, com o Smile”, resmungou May. “Não queríamos passar por tudo aquilo outra vez, pois achávamos que seria muito deprimente.” Mas a história ainda não chegara ao fim. Em 13 de setembro, eles tocaram no Golders Green Hippodrome, em Londres, para fazer uma aparição no programa *BBC In Concert*, e aproveitaram a oportunidade para testar a receptividade do público à maior parte do repertório do álbum *Queen II*. Um mês depois, eles fizeram sua estreia europeia, como parte de uma turnê promocional, tocando em Bonn, na Alemanha, e no clube Le Blow Up, na Cidade de Luxemburgo.

No dia 4 de setembro, o álbum de estreia do Queen foi lançado nos Estados Unidos. O entusiasmo de Jac Holzman certamente foi refletido na esfuziante resenha publicada na *Rolling Stone*, que se deliciava com a “provocativa e majestosa arrogância” de Mercury e comparava “Deacon John” a um “colossal vulcão sonoro, cuja erupção faz a terra tremer”, concluindo com a afirmação de que “o Queen é um monstro”. Um ano ainda teria de passar para que o Queen viesse a apresentar-se nos Estados Unidos; mas aquele foi, positivamente, um bom começo.

Como “aquecimento” para a turnê em que acompanharia Mott The Hoople, o Queen agendou duas apresentações na Faculdade Imperial e convidou o fotógrafo Mick Rock para registrar as imagens do show, realizado no dia 2 de novembro. Rock, que fora apresentado ao Queen na Trident, por sugestão de Ken Scott, era graduado pela Universidade de Cambridge e amigo chegado do vocalista do Pink Floyd, o “menino perdido” Syd Barrett. Ele já fotografara apresentações de David Bowie e Lou Reed, sendo de sua autoria as fotos das capas dos álbuns *Transformer*, de Reed, e *Pin-Ups*, de Bowie. “Ken Scott disse-me: ‘O Queen adora o seu trabalho; especialmente as fotos que você fez para David e Lou’”, recordou-se Rock. “Eles realmente querem que você os fotografe.”

Na primeira vez em que se encontraram, Rock foi rapidamente conquistado pela “ofensiva de charme” lançada por Mercury e Taylor, mas, também, pela absoluta autoconfiança demonstrada pela banda. Ele notou — não pela última vez — que eles exigiam respostas para tudo, e que Jack Nelson era, invariavelmente, o sujeito questionado. “Eles queriam o mundo; e o queriam, no mais tardar, para sexta-feira, antes da hora do chá.” Rock ouviu um acetato com as gravações do álbum *Queen II* e concordou em fazer a foto da capa do disco, mais tarde. Antes, por determinação da Trident, ele fez algumas fotos promocionais para serem utilizadas na divulgação da futura turnê. A primeira sessão de fotos de Rock mostrava os integrantes do Queen amontoando-se em torno de Mercury, que empunhava um gigantesco cetro. Contudo, o visual majestático pareceu óbvio demais para alguns (“Brian não gostou das fotos, e elas não foram publicadas à época”). A proposta seguinte de Rock era fazer com que os integrantes da banda aparecessem despidos, da cintura para cima. A imagem dos músicos em “topless” era despidamente *kitsch*, mas Mercury adorou-a. “Eles desejavam algo sensacional; uma imagem sobre a qual as pessoas iriam falar”, disse Rock. As imagens da nudez parcial do Queen logo encontraram lugar na *Mirabelle* e no *New Musical Express*, servindo de combustível para acirrar o antagonismo já existente entre a banda e esta última publicação. O plano, todavia, funcionou. Tal como lembrou Rock, “eles arranjam bastante falatório sobre si mesmos”. Melhor do que isso: fizeram esgotar os ingressos para sua apresentação na Imperial, o que lhes rendeu uma das resenhas mais favoráveis de toda a carreira, escrita por Rosemary Horide e publicada na *Disc’s*: “Ao final da apresentação, eles foram forçados a voltar ao palco por

três vezes, até finalmente pararem de tocar — por pura exaustão.”

Enquanto isso, a EMI rompia com uma tradição e pagava ao Queen para que fizesse a abertura das apresentações da Mott The Hoople em uma turnê pelo Reino Unido. Jack Nelson era amigo do empresário da Mott, seu compatriota norte-americano Bob Hirschmann, e lembra-se da companhia ter pago 3.000 libras ao Queen. Bob Mercer, da EMI, afirma que a quantia oscilava entre 9.000 e 10.000 libras. “O Queen foi a primeira banda a receber da EMI para fazer shows de abertura; embora o pagamento dessas bandas tenha se tornado prática comum, desde então. Mott The Hoople era um tremendo estouro, àquela época; e aquele era o público ao qual nós queríamos expor o Queen.”

Como preparativo para a turnê, o Queen agendou tempo para ensaiar no Manticore Studios, em Fulham, que funcionava nas instalações adaptadas de um antigo cinema, recentemente adquirido pelo supergrupo Emerson, Lake & Palmer. Era novembro, e um aquecedor que projetava jatos de ar quente fora instalado no interior do estúdio, cujas paredes eram cobertas com os tecidos de velhos paraquedas que serviam como isolante para reter o calor. Peter “Ratty” Hince, que viria a ser o coordenador da equipe de apoio itinerante do Queen, trabalhava como *roadie* da Mott The Hoople, à época. Hince e seus empregadores já se encontravam no Manticore quando o Queen chegou.

“Fazia um frio congelante; então, o pessoal da Mott estava lá, vestindo calças *jeans*, cachecóis e casacos de pele”, recorda-se Hince. “O Queen apareceu vestido com suas roupas de palco, apenas para ensaiar. Nós nos perguntávamos: ‘Quem é esse cara, chamado Fred, que fica saracoteando por aí, usando apenas uma luva e um pedaço de pedestal de microfone? ‘Fred’ não é nome de astro pop!’” Hince ficou igualmente intrigado com Brian May e o objeto que ele usava como palheta: uma moeda de seis pence, que May preferia a uma palheta convencional, possivelmente por causa da borda serrilhada da primeira. “Ele tocava uma guitarra feita em casa, usava um amplificador AC30 colocado sobre uma cadeira e tocava com uma moeda de seis pence... Eu pensei, comigo mesmo: ‘Bem, é provável que ele não tenha dinheiro para obter coisa melhor...’” Bob Mercer tentou forçar sua entrada aos ensaios, mas esta lhe foi barrada. “Eu não pretendia interferir, nem dizer a eles que canções deveriam tocar. Eu apenas estava verdadeiramente curioso. Mas minha presença foi vedada.” Em vez do privilégio de assistir aos ensaios, Mercer teve de esperar até a noite de abertura da turnê para assistir

ao Queen, no Leeds Town Hall.

A banda Mott The Hoople existia desde 1969, e estava à beira da dissolução quando foi persuadida em contrário por seu superfã David Bowie. A gravação de sua composição “All the Young Dudes” rendeu à Mott um surpreendente sucesso, em 1972. Um ano depois, com um novo guitarrista, Ariel Bender — com seus cabelos platinados —, a Mott aderiria ao modismo do *glam rock*. Mais do que isso, porém, eles haviam estabelecido uma conexão com seu público, apresentando-se como seres humanos normais, em vez de superastros inatingíveis. Tal como diz Brian May, “Mott era um exemplo a partir do qual poderíamos aprender alguma coisa”; e “All the Way from Memphis”, um grande sucesso da banda, de 1973, continha um verso que poderia haver sido escrito por Freddie Mercury: “Você se parece com um astro, mas ainda vive de pensão.”

O repertório das apresentações do Queen consistia-se da maioria das canções do álbum *Queen II*, ainda a ser lançado: “Keep Yourself Alive”, “Hangman” e uma variedade de versões de números de rock ‘n’ roll — além de incluir a “ultrabrega” versão de “Big Spender”. A resposta das plateias às apresentações do Queen durante a turnê é um tema que motiva a expressão das mais variadas opiniões. Joop Visser recorda-se que, aproximando-se do final da turnê, o Queen já “roubava a cena” da Mott The Hoople. Bob Mercer lembra-se de haver assistido a uma apresentação em que “Freddie surgiu e cantou ‘Big Spender’, e a plateia foi ao delírio.” Depois disso, nos camarins, Mercer lembra-se de ter tido uma discussão acalorada com alguém muito próximo da Mott The Hoople sobre quão bem o Queen havia-se saído. “O cara me botou contra a parede e disse: ‘Eles estão fora da turnê. Minha banda jamais sobreviverá a isso!’ E eu respondi a ele: ‘Desculpe, querido, mas isso é problema seu. Eu paguei a eles para que estivessem aqui.’”

Não obstante, o tecladista da Mott The Hoople, Morgan Fisher, pensa de outra maneira: “A resposta da plateia ao Queen variava, de noite para noite. Em cinquenta por cento dos casos, a resposta era boa; nos outros cinquenta por cento, eles encaravam uma completa apatia.” Fisher assistia às apresentações do Queen dos bastidores. Ele não tinha dúvidas de que a banda chegaria a algum lugar, mas tinha suas reservas: “O Queen era diferente das outras bandas. Aliás, pensando nisso, o visual deles era muito ‘Biba’. Mas eles também se empenhavam em ‘trabalhar’ a plateia, e esta parecia ser a prioridade deles, antes de qualquer outra coisa. A banda como um todo era

muito mais frenética, então. E era justamente esse frenesi que me incomodava. A Mott já era uma banda de sucesso, por isso não precisávamos ficar tentando impressionar, o tempo todo. Mas o Queen parecia muito ansioso para fazer isso; e, às vezes, eu achava que eles se empenhavam demasiadamente nesse intento.”

Durante a turnê, as duas bandas viajavam juntas, no mesmo ônibus, no qual Fisher saboreava todas as regalias a que tinha direito pelo fato de pertencer a uma banda (“eu costumava beber um bocado, naqueles dias”), entretendo sua plateia cativa. “Comprei uma edição das transcrições dos roteiros do programa *The Goon Show*. Eu gostava tanto deles que não podia guardar isso só para mim. Então, eu ia para a dianteira do ônibus e lia em voz alta o roteiro de um episódio inteiro.” Esses monólogos tinham um propósito específico: “O Queen era obcecado pelo seu trabalho, e alguém precisava fazer com que eles deixassem de ser tão ensimesmados.” Oito anos mais tarde, Fisher viria a juntar-se ao Queen, como tecladista itinerante. “Creio que o meu comportamento naquele ônibus foi grandemente responsável por eu haver recebido essa incumbência. Tempos depois, Freddie se permitia ser mais bem-humorado, o que era algo maravilhoso de ser visto.”

Antes da apresentação no Liverpool Stadium, Mike Bersin visitou Mercury nos camarins e encontrou o vocalista preocupado com o que diria diante da plateia. Liverpool tornara-se um reduto do Queen, mas aquela era uma plateia da Mott The Hoople — e, como seria de esperar, naturalmente desconfiada de uma banda de Londres, vestida com trajes de cetim negro e branco. Freddie apanhou um exemplar do diário *Liverpool Echo*, cuja manchete alardeava uma vitória do time de futebol local graças a um gol de Kevin Keegan. Minutos depois, trotando afetadamente pelo palco, Mercury saudou a multidão com um brado: “Valeu, Kevin!” “O lugar entrou em erupção”, diz Bersin.

No entanto, nem todas as noites transcorriam tão bem. Uma semana depois, quando Mercury fez sua entrada triunfal no palco do Birmingham Town Hall foi saudado com uma retumbante vaia: “Caia fora daí, sua bicha!” A plateia de Birmingham era notoriamente “durona”. Semanas antes, a plateia presente ao mesmo lugar havia hostilizado o vocalista e compositor iniciante Leo Sayer, que, vestindo uma fantasia de pierrô, fizera a apresentação de abertura para o show do Roxy Music. Uma testemunha dos fatos lembra-se de ter visto um sujeito urinar dos camarotes, apontando o jato

na direção de Sayer. Gradativamente, o Queen conseguiu fazer prevalecer sua presença sobre a fúria da multidão — que incluía alguns fãs incondicionais da Mott The Hoople, aglomerados à beira do palco. Então, um salto arriscado e mal calculado fez com que Freddie sofresse uma queda espetacular, aterrissando pesadamente sobre seu traseiro. Perceptivelmente contrariado, o vocalista fingiu que tudo aquilo fazia parte de seu número e continuou a cantar, deitado de costas sobre o palco. Tal como recorda uma pessoa presente à ocasião, “a partir daquele momento, Freddie tornou-se um ‘homem marcado’ para os odientos da plateia.” Ele receberia o insulto final na forma de um cachorro-quente, atirado da plateia, que o atingiria em pleno rosto, lambuzando-o de restos de salsicha e ketchup.

Como consolação, restou o fato de que tanto o Queen como Mott The Hoople deram-se muito bem com a turnê. A despeito de suas reservas iniciais, Peter Hince ficou muito bem impressionado: “O Queen realmente acreditava em seu trabalho e possuía um bocado de autoconfiança; e, para uma banda que apenas fazia a abertura dos shows, foi às últimas consequências para obter o que desejava. Eles eram espalhafatosos e posudos, e, certamente, ninguém os chamaria de ‘uma banda de rock’; mas o que eles faziam era interessante.” Certa noite, ao retornar ao ônibus, no pátio de estacionamento, a banda notou uma mensagem deixada por um fã, escrita na areia, ao lado da porta: “Mott morreu. Vida longa ao Queen!”

No dia 14 de dezembro, a turnê os levou de volta a Londres, para que fizessem duas apresentações no Hammersmith Odeon. A segunda apresentação ocorreria logo após o término da primeira, tarde da noite, devido à exigência do público. À meia-noite, em uma tentativa desesperada de conter a multidão, a gerência do Odeon baixou as cortinas de segurança sobre o palco, enquanto a Mott The Hoople ainda tocava furiosamente. O desempenho do Queen naquela noite ainda é lembrado como um dos melhores de toda a turnê. Eles tocaram para a maior plateia que já tinham tido até então: computando-se as duas apresentações, cerca de sete mil pessoas — entre as quais se incluía os pais de May, Ruth e Harold, que, perplexos, assinaram autógrafos para os fãs.

“A oportunidade de tocar com a Mott foi excelente”, disse Mercury. “Mas eu soube, desde o momento em que a turnê terminou, que — tanto quanto dependesse da vontade da Inglaterra — nós seríamos a atração principal, dali em diante.” Todavia, tal como esclarece Brian May, “nós viajamos pelo país

todo, recebendo respostas fantásticas, e pensamos: ‘Afinal, estamos chegando a algum lugar’; mas, enquanto isso, não víamos nem o nosso compacto, nem o álbum, aparecendo nas paradas de sucesso.” A banda enfurecia-se, enquanto suas relações-públicas esfregava as mãos. Tal como explicou um dos associados de Tony Brainsby, “o Queen podia ter sido uma banda de apoio, mas já possuía a mentalidade dos astros principais.”

A banda viu o ano findar com uma nova sessão de gravação na BBC Radio, para o programa *Sounds of the Seventies*, de John Peel. Além das canções do primeiro álbum, eles também gravaram “Ogre Battle”, uma música de dervixes rodopiantes ao estilo heavy metal, que seria incluída no álbum *Queen II*. Porém, ainda teriam de transcorrer três meses até o lançamento do álbum. Quatro dias antes da véspera do Ano Novo, o Queen buscou algum consolo junto à presença de velhos amigos e outros rostos familiares no clube Top Rank, em Liverpool. Eles tocaram ao lado do 10CC e atuaram como banda de apoio para o Great Day, um grupo que incluía Mike Bersin e Ken Testi entre seus integrantes.

Se, em suas cabeças, os integrantes do Queen já se considerassem astros, era preciso que alguém “de fora” comprovasse tal fato. Mick Rock vinha considerando algumas ideias para a capa do álbum *Queen II*, e adquirira um conjunto de fotografias que incluía um instantâneo da atriz Marlene Dietrich no set de filmagem de *Shanghai Express* [“O Expresso de Xangai”, em português; dirigido por Josef von Sternberg], filmado em 1932. Na foto, Dietrich aparece revirando os olhos, voltando-os para cima, com uma expressão majestática no rosto e os dedos aracnídeos de suas mãos agarrando os próprios ombros. Se os integrantes do Queen ainda não eram astros reconhecidos, a replicação de tal imagem sugeriria o contrário. Mick encurralou a banda nos camarins de uma apresentação durante a turnê com Mott The Hoople, brandindo a fotografia: “Vejam isto! Eu sei que tem de ser algo como isto!” Enquanto os outros membros da banda pareciam estupefatos, Mercury regozijou-se. Suas instruções foram simples: “Eu serei a Marlene.”

CINCO

Aqueles Canalhas Palermas

Qual é o seu sonho?

John Deacon: “Molhado.”

*Brian May: “A total compreensão entre todas as
pessoas.”*

Roger Taylor: “Ser rico, famoso, feliz e popular.”

*Freddie Mercury: “Permanecer sendo a criatura
divina e luxuriante que sou.”*

**Respostas dos integrantes do Queen a um questionário
elaborado por uma revista musical japonesa, em 1975.**

“**V**oltem para a Frescolândia, suas bichas!”² À medida que as reações das multidões evoluíam, este é um exemplo eloquente de uma recepção que poderia ter sido melhor. O Queen já havia enfrentado plateias brutalmente hostis antes, mas nunca a mais de 48.000 quilômetros de distância de casa. Em 28 de janeiro de 1974, a banda voou até a Austrália, para fazer sua estreia no Sunbury Rock Festival, um evento musical com duração de três dias, que teve lugar em uma área rural de 255 hectares, em Melbourne. De algum modo, o Queen fora escalado para tocar no início de uma tarde de sábado, para uma plateia que sequer fazia ideia de quem eles eram. “Aquela foi uma série de mal-entendidos”, afirmou Brian May, anos depois.

O Sunbury Rock Festival havia sido lançado no ano anterior, e era apresentado pelo comediante Paul Hogan, que, mais tarde, alcançaria a fama mundial estrelando o filme misto de ação e comédia *Crocodilo Dundee*. Em 1974, a lista de atrações do festival era repleta de nomes de “heróis locais”, tais como Buster Brown, Daddy Cool e Madder Lake — grupos virtualmente desconhecidos fora de sua Austrália natal, mas que gozavam de reputações formidáveis e contavam com plateias formadas por seguidores fidelíssimos.

Demonstrando sua costumeira atenção aos detalhes, o Queen trouxera consigo seu equipamento de iluminação e exigira que este fosse operado por seu próprio pessoal, ofendendo, assim, instantaneamente, os brios da equipe técnica do evento. Para obter o máximo efeito da iluminação, a banda insistiu para subir ao palco mais tarde, quando a luz do dia já fosse menos intensa, desagradando às outras bandas constantes da programação.

Ao final das contas, estabeleceu-se uma disputa pelos cobiçados momentos do crepúsculo entre o Queen o Madder Lake — uma banda de *rockers* que costumava apresentar-se no circuito de pubs australianos —, que redundou em um ruidoso e violento tumulto. As equipes técnicas de ambas as bandas começaram a montar seus equipamentos no palco ao mesmo tempo. “A equipe australiana não aceitou muito bem aquela situação e começou uma briga com a nossa equipe, sobre o palco”, disse May. Não demorou para que o mestre de cerimônias do evento interviesse na contenda e perguntasse à plateia: “Vocês querem ouvir essas bichas loucas ou uma banda de rock australiana? Já temos um monte de babacas ingleses, aqui; e é provável que eles não venham a servir para nada, mesmo...” Embora o Queen tenha sido recebido com hostilidade, ao menos uma testemunha desse evento desmente a história de que a banda tenha sido vaiada até abandonar o palco; e ainda afirma que eles tiveram de voltar à cena para tocar um bis. Antes de deixar o palco, Freddie Mercury anunciou, de maneira grandiloquente: “Quando voltarmos à Austrália, o Queen será a maior banda do mundo!”

Como consolação, eles foram recebidos com boas notícias na imprensa musical, ao retornarem à Inglaterra. A despeito de todo o desdém da crítica, o Queen fora eleito como a segunda “Banda Nova Mais Promissora” pelos leitores do *New Musical Express* (ficando atrás do grupo de rock holandês Golden Earring, que emplacara um grande sucesso no ano anterior, com “Radar Love”), e a terceira melhor “Banda Nova” pela revista *Sounds*, perdendo apenas para os *rockers* escoceses do Nazareth e do Blue, um grupo de música pop que recentemente havia assinado um contrato com o selo Rocket Records, de Elton John.

No dia 19 de fevereiro, um revés sofrido por David Bowie se revelaria como uma situação favorável para o Queen. As cópias promocionais do novo compacto de Bowie, “Rebel, Rebel” não foram prensadas a tempo de serem enviadas ao programa televisivo *Top of the Pops*; então, o produtor do programa telefonou a Ronnie Fowler. Fowler vinha encarregando-se de

promover o Queen incansavelmente. Segundo as lendas do Queen, estimava-se que ele já fizera despesas na casa das vinte mil libras, gastas em vinhos, jantares e muito falatório em nome da banda, com inúmeras pessoas ligadas à indústria musical. Fowler conseguiu encaixar o Queen na vaga deixada por David Bowie, embora o próximo compacto do grupo, “Seven Seas of Rhye” ainda não tivesse sido lançado.

Na letra de “Seven Seas of Rhye” Mercury retrata-se a si mesmo como uma espécie de divindade vingadora nua, contra a estridência da guitarra e do piano. Inesperadamente, a canção termina com o refrão de uma famosa canção de music-hall de 1907, intitulada “I Do Like to Be Beside the Seaside”, com a inclusão de um coro embriagado, especialmente convidado, entre os integrantes do qual estava Ken Testi. Este se tratava do primeiro sinal do que viria a ser um tema recorrente nos álbuns do Queen. “Freddie e eu crescemos ouvindo rádio”, disse Brian May à revista *Mojo*, tempos depois. “Algo que tanto Freddie como eu costumávamos ouvir era o programa *Uncle Mac’s Children’s Favourites* (aproximadamente, ‘As Histórias do Tio Mac, que são as Favoritas das Crianças’), que ia ao ar nas manhãs de sábado. O programa continha coisas tais como ‘Nellie, o Elefante’, ‘O Policial Sorridente’ e Mantovani. Era uma estranha mistura de despretensiosas canções humorísticas e música dramática, para adultos, mas que tinha um grande apelo junto às crianças. Por isso, nós tínhamos todas essas coisas ainda revolvendo em torno das nossas mentes.”

Segundo Eric Hall — que viria a ser empresário de jogadores de futebol, mas que, à época, trabalhava como promotor da EMI junto às emissoras de rádio —, “Freddie disse: ‘Eu não vou fazer o *Top of the Pops*. Aquilo é um lixo.” Porém, os outros integrantes da banda logo o persuadiram do contrário. Tal como era determinado pelo Sindicato dos Músicos, as regras do *Top of the Pops* previam que todas as bandas regravassem a faixa que seria dublada para a apresentação no programa. O Queen gravou uma versão de “Seven Seas of Rhye” no Rampart Studios, de propriedade do The Who, em Battersea. Conhecedor da meticulosidade do grupo e da seriedade com que seus membros dedicavam-se ao trabalho, Hall afirma que passou uma gravação da versão original da canção ao representante do Sindicato dos Músicos para que fosse usada na transmissão do programa: “Ele sequer fazia ideia.”

Richard Thompson, o ex-baterista do Wreckage, estava presente ao estúdio

com o Queen e percebeu o expediente: “Freddie ficava ‘enrolando’ e adiando as coisas, à espera de que aquele sujeito fosse embora. Ele me disse: ‘Nós não vamos gravar, de verdade; mas vamos fingir que dedicamos tanto esforço que ele pensará que levamos horas para conseguirmos o resultado.’”

Dois dias depois, aconteceu a estreia televisiva do Queen, através do *Top of the Pops*. Naquela noite, os transeuntes de certa rua de Kensington podem ter ficado intrigados, imaginando por que uma turma de sujeitos cabeludos aglomerava-se diante de uma loja de produtos eletrônicos, muitas horas depois do estabelecimento haver encerrado suas atividades cotidianas. Tratava-se do Queen e sua comitiva, esperando para assistirem-se na tela de um dos aparelhos de televisão expostos na vitrine da loja. “Eles foram filmados tocando seus instrumentos sozinhos, contra um fundo azul”, recorda-se Richard Thompson. “Mas, quando assistimos à gravação pela TV, vimos que a BBC fizera uma montagem em que uma multidão aparecia dançando diante da banda.”

A Trident apressou-se a prensar dez cópias com “rótulos brancos” de “Seven Seas of Rhye”, que foram rapidamente entregues à BBC. Os caríssimos serviços de Ronnie Fowler começavam a fazer valer seu preço. Porém, após a primeira transmissão de um desses discos, Mercury notou que a gravação era a de uma versão cuja mixagem fora rejeitada. Jack Nelson recebeu ordens para que recolhesse todas as cópias distribuídas às emissoras de rádio e as substituísse por outras, com a gravação da versão correta. Segundo diz Richard Thompson, “Freddie tinha esse ponto de vista: tudo *tinha de estar certo*.” Sua diligência revelou-se profícua, e “Seven Seas of Rhye” imediatamente alcançou a 45ª colocação na parada de sucessos. A missão de Ronnie Fowler fora completada. Quando ele transferiu-se para uma nova colocação na Elektra Records, a contabilidade de suas despesas com o Queen passou a figurar oficialmente na mitologia da empresa, em cujos registros ela é descrita como “um épico de ficção científica, ao estilo de Steven Spielberg”.

Contudo, Fowler não era a única pessoa envolvida com a organização do Queen a mostrar-se ávida por gastar o dinheiro da EMI. Contando com mais apresentações agendadas, Mercury determinou-se a causar um grande impacto visual sobre suas plateias. O diretor artístico e de repertório da EMI, Bob Mercer, costumava pagar as contas dos jantares da banda, nas noites em que esta se apresentava ao vivo (“Eles precisavam comer boas refeições, mas

estavam sempre ‘duros’...”), mas sentiu-se pouco à vontade quando Freddie telefonou-lhe marcando uma reunião a sós. “Ele deixou-me um tanto apreensivo”, admite Mercer. “Porém, quando chegou, ele não estava sozinho. Ele veio acompanhado por Zandra Rhodes, a famosa estilista de moda.”

Então contando 34 anos de idade, Zandra Rhodes era uma designer de moda que tinha uma predileção especial por padronagens têxteis aventureiras. Sua aclamada boutique na Fulham Road fora inaugurada em 1969, e estava apenas cerca de três quilômetros do Mercado de Kensington. Até aquela ocasião, a figurinista Wendy Edmunds e o próprio Freddie tinham sido os responsáveis pela criação das roupas de cena da banda. Depois de haver visto alguns modelos que ela confeccionara para Marc Bolan, o Queen recrutou Zandra Rhodes para desenhar os trajes de seus integrantes para a próxima turnê.

“Eu adorei conhecer Zandra, mas aquele não era o tipo de conversa do qual eu estivesse acostumado a participar”, esclarece Mercer. “Depois de alguns momentos, Freddie pediu a Zandra para que se retirasse, para que eu e ele pudéssemos conversar em particular. Eu disse algo como: ‘Veja, custa-nos alguns milhares de libras para fazer com que vocês saiam em turnê acompanhados da Mott. Quanto essa história das roupas vai nos custar?’ Fred disse: ‘Cinco mil.’ E eu respondi: ‘O quê?! Diabos!’ Mas ele era muito persuasivo; e, no final, concordei — em parte, apenas para que ele abandonasse o meu escritório; mas pedi-lhe que me ajudasse a encontrar algum modo de referir-me àquela despesa toda, para que eu pudesse lançá-la na contabilidade sob uma designação diferente de ‘roupas novas’.”

Rhodes recordou-se de Mercury e May frequentarem seu ateliê em Paddington, entre um ensaio e outro, para a turnê, no Ealing Film Studios. A presença de Mercury parecia-lhe especialmente peculiar. “Foi realmente uma experiência maravilhosa, depois de haver vestido exclusivamente mulheres, ser solicitada a criar algo para ser vestido por homens”, disse ela. “Freddie segurava algumas peças diante de seu corpo e desfilava pelo recinto. Era muito divertido trabalhar com ele.” Ao final, a dupla concordou com a modelagem de umas túnicas, com um visual bastante andrógino (“Umas coisas muito gregas”, recorda-se o fotógrafo Mick Rock), com volumosas mangas do tipo “asas de morcego”, feitas de seda. Poucos dias após a entrega da encomenda, Mercury estava posando — com seus novos trajes — para outra sessão de fotografias de Mick Rock.

“Freddie teve um trabalhão para vestir Brian”, diz Chris Smith. Certo dia, pouco antes do início da turnê, chegando ao Mercado de Kensington, Smith encontrou Freddie detrás do balcão do estande vestido com suas novas roupas de cena, com os braços abertos em uma pose de cristo, enquanto uma mulher ajoelhava-se aos seus pés, lidando com a confecção do pregueado das “asas” das mangas. “Quando ela se levantou, notei que se tratava de Zandra Rhodes”, diz ele. “Naquele momento, Freddie anunciou, dramaticamente: ‘Brian também tem um traje como este!’” Para Chris e Tim Staffell, aquilo era um lembrete sobre o mundo que recentemente haviam deixado para trás. “Eu disse a Tim: ‘Você não está feliz por não ter de vestir-se com aquelas coisas?’” A nova turnê também marcaria o fim do reinado de Freddie no Mercado de Kensington. A partir daquele momento ele simplesmente estaria muito ocupado sendo um astro pop.

Embora houvesse uma turnê agendada, ainda não havia um novo álbum. Em janeiro, em resposta à ação industrial levada a cabo pelo Sindicato Nacional dos Mineiros, o governo britânico impôs uma “semana de três dias”, limitando a utilização da energia elétrica. Isto motivou o primeiro atraso na prensagem do álbum *Queen II*; o segundo atraso seria devido à detecção — por parte da banda — de um erro tipográfico nas capas já impressas. (No entanto, o nome de “Deacon John” foi grafado — acertadamente — como “John Deacon”, forma que permaneceria sendo utilizada ao longo de toda a duração da carreira do Queen.) Para o contrabaixista do Queen, o lançamento do álbum e o início da nova turnê também marcariam o seu abandono do mestrado em Ciências que cursava. “Existe um grande mercado de trabalho para engenheiros eletrônicos em estúdios de gravação”, diria ele, naquele mesmo ano, a um entrevistador. “Mas eu vou permanecer com o Queen, enquanto a banda durar.”

O álbum *Queen II* foi finalmente lançado no dia 8 de março — uma semana após a turnê haver-se iniciado, com uma apresentação no Blackpool Winter Gardens. Afinal, os frutos do que Roy Thomas Baker chamava de “obstinação” do Queen chegavam ao conhecimento público. As canções “White Queen (As It Began)” e “Ogre Battle” já haviam sido interpretadas ao vivo, mas, desde essas ocasiões, tinham sido retrabalhadas no Trident. Um passo além do álbum de estreia do Queen, desta vez o trabalho revelava-se mais coeso, com resquícios das ideias e dos tiques sonoros de uma faixa parecendo disseminar-se pela faixa seguinte. De maneira precocemente

visionária, o álbum foi dividido em um “Lado Branco” e um “Lado Negro”. “Some Day One Day”, a melancolicamente meditativa composição de May, resumia o espírito do primeiro lado; enquanto a canção de inspiração gótica “March of the Black Queen”, de Mercury, resumia o segundo. Taylor também continuou a dar vazão ao seu talento como compositor: a “Modern Times Rock ’n’ Roll”, constante do primeiro álbum, seguiu-se “Loser in the End”, no segundo. Ainda que esta — talvez — seja uma das canções mais “fracas” do disco, sua intenção ao tocar uma bateria capaz de provocar abalos sísmicos fora prestar homenagem a John Bonham, do Led Zeppelin. “Quando a Inglaterra tinha The Who e Led Zeppelin, nós tínhamos as melhores bandas de rock ’n’ roll do mundo”, declarou ele.

Queen II foi lançado contendo a versão integral de “Seven Seas of Rhye”, mas é a alucinante composição de Mercury “The Fairy Feller’s Master-Stroke” que parece dominar o “Lado Negro”. A fascinação de Mercury pela obra homônima de Richard Dadd afinal pôde concretizar-se com uma composição musical de complexidade e ambição similares às da pintura. O encarte que acompanhava o disco creditava o coprodutor Baker por haver tocado “castanholas como um virtuose”, e insistia na afirmação de que “ninguém tocou um sintetizador... outra vez”. O majestoso retrato da banda, de autoria de Mick Rock, que ilustra a capa do disco, não poderia ser melhor condizente com a música.

Essencialmente, no segundo álbum do Queen ressoam ecos de *Tommy*, do The Who; do quarto álbum do Led Zeppelin; e, recuando a influências anteriores, às sonoridades de Hendrix, The Pretty Things, Yes e Jethro Tull — um pouco de tudo, enfim, que constituía a “trilha sonora” das noites inebriadas em Ferry Road, três anos antes. Aliás, foi justamente sobre esses “ecos” que muitos críticos concentraram suas atenções. Nos Estados Unidos, onde o primeiro álbum do Queen estava vendendo regularmente, a revista *Rolling Stone* saudou-o discretamente, embora denunciasse que partes da gravação não possuíam “sequer traços da espiritualidade e da sofisticação do Genesis”, e que a banda havia-se “apropriado dos elementos mais irritantes do ‘estilo’ do Yes”. Em solo doméstico, o *Record Mirror* os descreveu como “a escória do *glam rock* [...] Se esta é a nossa mais brilhante promessa para o futuro, então estamos fazendo com que o rock ’n’ roll cometa suicídio.” Naturalmente, tais críticas afetaram a banda. “Nós tivemos tantos problemas com esse álbum... Possivelmente, problemas demais”, disse Roger Taylor à

época. “Imediatamente após o lançamento, ele recebeu algumas críticas realmente ruins. Então, eu o levei para casa, ouvi-o novamente e pensei: ‘Jesus Cristo! Será que aqueles caras [os críticos] estão com a razão?’ Mas, não importa. Vamos continuar a tocar com a banda.”

Para a imprensa musical, o maior empecilho para a aceitação do Queen era a noção — difundida pelo *Record Mirror* — de que a banda cultivava “uma imagem gigantesca, deixando a musicalidade correr em segundo plano”. Na realidade, foi a natureza obsessiva de Mercury que ajudou a conduzir o *Queen II*. “Freddie não parecia estar sequer incomodado com o fato de que éramos apenas quatro caras, para cantar todas aquelas harmonias”, disse Taylor. “Nós realmente estávamos tentando romper os limites do que as pessoas achavam ser possível fazer em um estúdio de gravação.” Contudo, com seus extravagantes trajes criados por Rhodes e sua insistência em aceitar qualquer espécie de “publicidade” na mídia, o Queen, por vezes, fornecia um “prato cheio” para seus críticos. Após ter visto uma fotografia ser publicada sem a autorização da banda, Freddie atalhou o autor da matéria: “Veja como meus braços parecem gordos!”, protestou. “Meus braços não são assim, de jeito nenhum!” Tempos depois, durante a turnê, uma passagem de som do Queen foi atrasada após Mercury haver perdido sua pulseira de prata favorita, confeccionada em forma de serpente. A passagem de som só foi retomada quando o bracelete foi, finalmente, encontrado.

Ao menos durante a turnê os esforços da banda vinham sendo recompensados. Todavia, na segunda noite, apresentando-se no clube Friars, em Aylesbury, surgiu um portentoso problema a ser enfrentado. Durante o show, o trabalho de Brian May foi prejudicado por uma intensa dor em seu braço. Os integrantes da banda haviam recebido injeções de vacinas antes de voarem à Austrália, para tocarem no Sunbury Rock Festival, em janeiro. O braço direito de May inchava, pois a agulha hipodérmica utilizada para inoculá-lo não fora esterilizada. Mais tarde, descobriu-se que ele contraía uma forma de gangrena, que, embora tratável, causou-lhe uma infecção que viria a impactar a saúde do guitarrista à medida que a turnê progredia.

No dia 3 de março, no Guildhall, em Plymouth, o grupo Nutz juntou-se à turnê do Queen, como banda de apoio. Uma banda de hard rock, originária de Liverpool, o Nutz também tinha uma propensão musical por estridentes refrãos de guitarra e contava com um vocalista de longos cabelos encaracolados — Dave Lloyd — cuja imagem emulava a de Robert Plant.

Desde o início, sempre houve uma conexão entre as duas bandas: o primeiro e recém-lançado álbum do Nutz fora produzido por John Anthony; e os integrantes da banda pertenciam à mesma “turma”, de Merseyside, da qual provinham os ex-companheiros de Freddie Mercury no grupo Ibex. Segundo o contrabaixista do Nutz, Keith Mulholland, Brian May apresentou-se ao grupo com as seguintes palavras: “Ouvi dizer que vocês tocam rock...” Em Plymouth, Mulholland e o baterista do Nutz, John Mylett, assistiram à apresentação do Queen dos bastidores. “Nós olhávamos para Freddie e dizíamos: ‘Bem, ele certamente tem alguma coisa, aí...’”, diz Mulholland. E essa “alguma coisa” parecia desenvolver-se, à medida que a turnê acontecia. “Ele simplesmente passou a tornar-se mais e mais ousado.”

Tal como acontecia com seus amigos comuns do Ibex, a abordagem do Nutz à sua própria musicalidade e atuação sobre os palcos era muito menos “rarefeita” do que a do Queen. Dave Lloyd assim descreveu as coisas: “O Queen parecia ser muito mais sensível... Nós éramos apenas sujeitos criados à beira do cais.” Keith Mulholland assistiu a Freddie tocar despreocupadamente “White Queen (As It Began)” ao pequeno piano de cauda pertencente à banda, durante uma passagem de som. Ele ficou tão impressionado pela musicalidade do vocalista quanto pela extravagância de seus modos. “Freddie era relativamente tímido”, diz o contrabaixista, “mas, também, muito dramático. Havia sempre uma porção de ‘oh, sim, querido’ em suas frases. Ele era, definitivamente, um sujeito diferente.” Opiniões sobre quão “diferente” era Freddie já haviam chegado aos ouvidos da banda, por meio do *roadie* do Ibex, Geoff Higgins. “Geoff nos falara sobre Freddie e os vincos em suas calças de veludo”, diz Mulholland. “Qualquer outro cara apenas vestiria suas calças e seguiria adiante. Mas Geoff nos dissera que Fred podia passar horas diante de um espelho, até que se desse por satisfeito com os vincos das calças que vestisse.”

“O Nutz voltou para casa na metade da turnê”, diz Ken Testi. “Foi então que eles começaram a dizer-me quão gay Freddie seria — e eu discordei deles. Eu dizia: ‘Vocês não conhecem Mary Austin!’ Mas Dave Lloyd reafirmava: ‘Pode acreditar no que estou dizendo, Ken...’” De todo modo, Keith Mulholland não tem lembranças de nenhum incidente em particular. “Acho que as mulheres notavam isso muito mais do que os homens. Ele não era um sujeito totalmente ‘saído do armário’; mas demonstrava uma propensão para ‘sair’”, ri-se ele. “Nós não ligávamos para isso. Gostávamos

dele.”

A turnê prosseguia, entre um misto de “altos” nos palcos e “baixos”, fora deles. Após uma apresentação no Teatro Municipal de Cheltenham, o Queen despediu seus técnicos em iluminação. O Trident ainda fez um arranjo para que o “ás” da iluminação James Dadd — que trabalhava para Elton John — assumisse o encargo, mas o equipamento da banda permaneceria sendo um “animal selvagem, imprevisível”, pelo restante da jornada. Depois da apresentação no Greyhound, em Croydon, Mercury convenceu-se de que estava “caindo aos pedaços, de tão cansado”. Humildemente, ele confessou a um jornalista do *New Musical Express* que havia atirado um copo vazio contra um dos integrantes de sua comitiva, durante um acesso de fúria, e que Taylor e May haviam tido “um grave desentendimento”, em um camarim, depois de o baterista haver atingido propositalmente o rosto do guitarrista com um jato de spray fixador para cabelos.

Contudo, a despeito de mostrar-se propenso ao que uma testemunha ocular descreve como um rotineiro “canto de cisne moribundo”, o vocalista costumava mostrar-se corajoso e disposto a enfrentar as adversidades. Chegando à Universidade de Aberystwyth, o pessoal de apoio descobriu que o evento seria um baile estudantil tradicional, para o qual uma banda de metais havia sido contratada, no qual o Queen não deveria apresentar-se senão após a meia-noite. Dave Lloyd correu a Mercury, no hotel, e começou a lamentar-se sobre o agendamento da apresentação. “Freddie disse-me apenas: ‘Ora, David! Não seja tão mariquinhas! Nós vamos fazer uma excelente apresentação, esta noite!’”

Com “Seven Seas of Rhye” e o álbum *Queen II* subindo nas paradas de sucesso, a ocasião da turnê não poderia haver sido melhor — ainda que, como Freddie recordou: “De repente, tudo passou a prosperar.” Apresentações em lugares muito pequenos e modestos — tais como na zona rural de Norfolk, ou na Ilha Canvey, no condado de Essex — passaram a parecer incongruentes; e ao menos um empresário considerou a razão por que a banda deveria honrar tais compromissos, agora que possuía uma música de sucesso. A apresentação na Universidade de Stirling deu-lhes a real dimensão do problema. “Tratava-se de um lugar com capacidade para quinhentos espectadores”, explica Keith Mulholland. “‘Seven Seas of Rhye’ figurava muito bem nas paradas de sucessos, e o promotor do evento vendera mais ingressos do que o lugar comportava. Assim que subimos ao palco, pudemos

sentir o calor de tão tremenda plateia. Então, eu avistei todos aqueles sujeitos, vindos do bar, com latas de quatro litros e pouco de cerveja em mãos. Aquela seria uma péssima combinação.”

Mulholland podia sentir o piso do palco movendo-se, devido à pressão causada pela quantidade de pessoas que era comprimida contra a ribalta. Enquanto isso, *roadies* eram quase esmagados pela multidão, enquanto soerguiam amplificadores em suas mãos. Tão logo o Queen subiu ao palco, uma lata de cerveja foi arremessada contra a banda. “Freddie usou seu pedaço de pedestal de microfone como um bastão de beisebol”, diz Mulholland, “e rebateu a lata na direção da multidão.” Momentos depois, a mesma multidão se recusaria a deixar o local, após o “bis” final. O Queen protegeu-se, por trás de uma barricada improvisada nos camarins — enquanto a polícia fora chamada e fãs e *roadies* feriam-se durante o conflito que foi deflagrado.

A apresentação programada para a noite seguinte — no clube Barbarella’s, em Birmingham — foi cancelada. Uma semana depois, a turnê chegaria ao Douglas Palace Lido, na Ilha de Man. Uma “festinha particular”, após a apresentação, levaria o quarto do hotel à ruína. Após um drinque, tomado mais calmamente, Mulholland deu-se conta de quão diferente era a abordagem do Queen ao ramo de negócios em que atuavam. “Estávamos conversando, certa noite, e Freddie explicou como ele não permitiria que a gravadora agisse ‘pelos bastidores’, e como eles — enquanto um grupo — agiriam de forma a proteger, uns aos outros”, diz ele. “Analisando retrospectivamente, para ser honesto, não sei o que ele quis dizer, à época. Mas, pensando bem, ele sabia o que fazia. Outras bandas não pensavam, nem agiam, da mesma maneira.”

A turnê de quatro semanas havia sido programada para encerrar-se no domingo, dia 31 de março, no Rainbow Theatre, em Londres. A capacidade para 3.500 pagantes — no mesmo lugar em que Jimi Hendrix havia incendiado sua guitarra, em 1967 — em Finsbury Park fora esgotada. O “menino-prodígio-transformado-em-superastro” da Motown — Stevie Wonder — havia lotado o teatro, poucas semanas antes da apresentação do Queen. Enquanto fazia uma passagem de som, durante a tarde, Freddie teve outro de seus ataques de nervos. Keith Mulholland tem certeza de que a discussão foi motivada pela escolha das roupas que Taylor usaria no palco: “Roger usara uma camiseta que Freddie desejava vestir, naquela noite. Freddie ficou furioso; atirou o microfone ao chão e abandonou o palco e o

próprio teatro. Acho que ele foi sentar-se na van. Brian, então, aumentou o volume ao máximo e disse ao microfone: ‘Freddie, querido, volte aqui, sua bicha velha. Volte, para que façamos a passagem de som.’” Analisando retrospectivamente, porém, a rusga sobre uma simples camiseta pode haver servido apenas para mascarar um problema mais sério. A despeito de suas bravatas e sua postura desafiadora sobre o palco, Dave Lloyd lembra-se de ter visto Freddie sentindo-se mal, antes da primeira apresentação em Plymouth. Keith Mulholland também guarda recordação semelhante: “Ele ficava muito nervoso antes uma apresentação, e costumava vomitar. Mas todo mundo tinha suas particularidades ou seguia seus próprios rituais antes de cada show.”

De todo modo, naquela noite, Mercury mostrou-se capaz de ocultar quaisquer sinais visíveis de seu nervosismo. Aquela foi a primeira grande ocasião em que o Queen figurou como atração principal, e o vocalista escolheu-a para desfraldar — em grande estilo — as “asas” da túnica que Zandra Rhodes criara para ele. Enquanto soltava a voz em canções como “Great King Rat”, “Keep Yourself Alive” e “Liar”, ele fazia sua costumeira rotina de gestos felinos, desfilando de um lado a outro do palco, meneando a cabeça e jogando seus cabelos ao lado de Brian May, antes de correr para fazer o mesmo ao lado de John Deacon. Durante um solo de guitarra de May, Freddie desapareceu do palco para fazer uma rápida troca de roupas, e ressurgiu vestindo uma camiseta negra na qual haviam sido abertos vários cortes (talvez sua segunda opção de figurino, uma vez que Taylor inviabilizara a primeira), antes de terminar a apresentação atirando maços de flores para a plateia.

“Ele é um artista extremamente cativante”, escreveu o jornalista Colin Irwin, na *Melody Maker*, “feito da mesma matéria de que os ídolos são feitos.” Porém, Irwin — tal como vários outros críticos — logo viria a decepcionar-se com o frenético desempenho de Mercury em cena. John Anthony, assistindo dos bastidores à apresentação do Queen, naquela noite, notou quão nervoso o vocalista estava. “Fred estava se tornando cada vez mais perceptivelmente perturbado”, recorda-se ele. “Quando ele se aproximava da extremidade do palco, eu lhe dizia: ‘Acalme-se, Freddie! Vá com mais calma...’ Mas, depois, eu o encorajei, dizendo: ‘Freddie, esta noite você igualou-se a Nijinsky! Você esteve majestoso!’ E ele respondeu-me: ‘Oh, obrigado, Johnnypoos!’” No camarim, após o término da apresentação,

Mercury receberia um cumprimento ainda mais lisonjeiro. “O irmão mais novo de Pete Townshend, Simon, estivera na plateia”, diz Anthony. Aos treze anos de idade, “Townshend Júnior” estava atônito. “Ele disse a Freddie: ‘Vocês são muito melhores do que a banda do meu irmão!’ Fred ficou extasiado.”

Então, a apresentação no Barbarella’s havia sido reagendada para acontecer dois dias depois do show no Rainbow, fazendo dela, oficialmente, a última noite da turnê. O clube em Birmingham, localizado na Cumberland Street, viria a tornar-se o lugar mais importante para quaisquer bandas das sucessivas “ondas” punk e new-romantic. O palco do Barbarella’s contava com uma extensão em forma de passarela, da qual Mercury fez intenso uso, naquela noite. Enquanto o vocalista do Queen desfilava diante de seus “súditos”, Dave Lloyd e um par de *roadies* da banda subiram ao palco e passaram a marchar às suas costas. Roger Taylor apostara uma garrafa de champanhe com o vocalista do Nutz e o pessoal de apoio técnico que estes últimos não teriam coragem de exhibir-se no palco durante uma apresentação do Queen. “Então, eles subiram ao palco, completamente nus, escondendo suas partes íntimas com as mãos, e exibiram suas nádegas para a plateia”, recorda-se Keith Mulholland. Fred não pôde entender o que estava acontecendo, até dar meia-volta sobre a passarela. “Mais tarde, ele diria que percebera que ‘algo estranho deveria estar acontecendo’, pois, ‘pela primeira vez, não havia ninguém na plateia olhando para mim’.”

Em meados de abril, “Seven Seas of Rhye” chegara à décima posição nas paradas de sucesso, enquanto o álbum *Queen II* alcançava a quinta e o disco de estreia entrava para a lista dos *Top 50*. Contudo, não havia tempo para deitar-se sobre os louros da fama. *Queen II* fora lançado nos Estados Unidos, logo se colocando entre os *Top 50* daquele país, enquanto a banda juntava-se à Mott The Hoople para fazer uma turnê norte-americana. Depois de haverem-se apresentado como a atração principal de seus próprios shows, seria um revés voltar a fazer aberturas para as apresentações de outra banda. Porém, “a pílula foi dourada” com a promessa de empreender uma viagem aos Estados Unidos e de reunirem-se novamente à Mott.

A turnê iniciou-se ainda em abril, com uma apresentação na Regis College, em Denver, Colorado; estendendo-se por outras cinco apresentações consecutivas através de faculdades e teatros municipais de cidades do meio-oeste norte-americano. Pouco mais de um mês antes, as plateias mais fiéis do

Queen no Reino Unido haviam adotado o costume de cantar o hino nacional britânico ao final de cada apresentação da banda. No entanto, o calor da resposta do público foi muito mais do que decepcionante, em uma apresentação em Oklahoma City. Ian Hunter, integrante da Mott The Hoople, pôde sentir a impaciência de Mercury quanto a isso. “Ele não conseguia compreender por que o Queen não era — ainda — um sucesso imediato”, disse Hunter. “Lembro-me de vê-lo marchar de um lado para outro do palco, dizendo: ‘Por que esses babacas imbecis não entendem isto?’ Porém, os Estados Unidos não são a Inglaterra. Seria preciso excursionar algumas vezes por lá, para obter o mesmo tipo de resposta.”

No dia 26 de abril, a turnê chegou a Boston. O músico local Billy Squier viria a ter uma carreira solo muito bem-sucedida e a abrir as apresentações do Queen em uma nova turnê norte-americana, em 1982. Em 1974, porém, ele havia recentemente começado a liderar sua própria banda, The Sidewinders. “Àquela época, eu estava saindo com uma *disc jockey* local, realmente ‘descolada’, chamada Maxanne Sartori, que trabalhava para a emissora de rádio WBCN”, diz Squier. “Ela foi uma das primeiras DJs norte-americanas a tocar o primeiro álbum do Queen.” A ligação de Squier com Sartori levou-o a ser convidado a um jantar com o Queen, patrocinado pela gravadora. Billy já havia visto e ouvido o primeiro álbum da banda, maravilhando-se com as imagens em que Freddie aparece com as unhas das mãos pintadas com esmalte negro. No restaurante, ele poderia contemplar — pela primeira vez — quão consciente era Freddie de sua própria imagem.

“Terminei sentando-me ao lado de Freddie”, recorda-se Squier. “Ele estava usando aquelas suas calças de cetim brancas, muito justas, e uma espécie de jaqueta de brocado. Quando ele sentou-se, lembro-me de vê-lo olhando furtivamente ao seu redor, como para ter certeza de que ninguém o estaria observando, e, então, abrir a braguilha de suas calças e sentar-se. Notei que seu traje não lhe permitia sentar-se confortavelmente.”

Squier viria a ser empresariado por Bill Aucoin, em cuja clientela incluía-se o Kiss — a banda de rock caricata, cujos integrantes apresentavam-se com os rostos pintados e também tinham estado presentes na plateia do Queen e da Mott The Hoople, naquele verão. As plateias, aliás, começavam a formar um padrão: o nome “Queen” era suficiente para atrair as atenções dos membros mais “vanguardistas” da comunidade de fãs de rock norte-americanos. Segundo recorda-se Brian May: “Nós pensávamos que éramos

incomuns; mas, um bocado de gente que vinha assistir-nos era surpreendente, até mesmo para nós. Havia vários artistas transformistas, havia o New York Dolls, Andy Warhol... Gente, de certo modo, tão criativa, que parecia ‘botar no chinelo’ tudo quanto fora feito antes.”

Para May — tal como para outros incontáveis músicos britânicos que o precederam —, a turnê norte-americana do Queen fora “uma experiência alucinante”. Contudo, embora aquilo fosse a realização de um sonho acalentado desde a infância, havia, também, uma intensidade intrínseca a essa experiência que o desconcertou. “Acho que eu mais lutava contra aquela situação do que me permitia deixar ser levado por ela. Nós podíamos parecer riquíssimos — ou, ao menos, Fred podia; não sei exatamente quanto a mim mesmo —, mas não tínhamos nada. Vivíamos à beira da miséria: nós compartilhávamos quartos, e, se quiséssemos ligar para casa, às vezes, nosso empresário deixava que usássemos o telefone em seu próprio quarto de hotel, como se fosse um favor especial.”

Desejosos de “impressionar os nativos”, o Queen e a Elektra regularmente promoviam festas após as apresentações, à medida que a turnê prosseguia pelos Estados Unidos. Na manhã seguinte a uma dessas noites, o tecladista da Mott The Hoople, Morgan Fisher, presenciou a Freddie Mercury, padecendo de uma ressaca homérica, desabar de cabeça sobre o prato de ovos fritos que recebera como desjejum. Para uma apresentação na Farm Arena, em Harrisburg, no Estado da Pensilvânia, uma segunda banda de apoio foi incluída na programação: o Aerosmith — um ambíguo grupo de *glam rock*, cujo vocalista, Steven Tyler, era um rematado “posudo”.

Uma disputa não tardou a surgir entre os empresários do Queen e do Aerosmith sobre qual das bandas deveria apresentar-se primeiro. Não desejando envolver-se na discussão, Brian May afastou-se e começou a conversar com o guitarrista do Aerosmith, Joe Perry — que, sem demora, tratou de abrir uma garrafa de uísque Jack Daniel’s. Morgan Fisher ficou surpreso: “Brian sempre me pareceu um cavalheiro, e eu jamais me lembrava de havê-lo visto beber exageradamente.” Quando chegou a hora da apresentação, os dois guitarristas já estavam completamente embriagados. Mais tarde, May diria que tocara todas as músicas no “piloto automático”, e juraria jamais voltar a beber “mais do que uma garrafa de cerveja” antes de uma apresentação. Paradoxalmente, porém, todos os outros integrantes do Queen o cumprimentaram pelo fervor e a energia com que ele tocara seu

instrumento, naquela noite. May, então, fez outra de suas “anotações mentais”, prometendo a si mesmo vir a “sempre botar mais ação” em seu trabalho, no futuro.

Mas o guitarrista tinha outras coisas, mais profundas, em mente. Um encontro em Nova Orleans o levaria a um imorredouro “caso de amor” com aquela cidade da Louisiana e a um envolvimento romântico ao qual ele aludiria em uma canção, constante do álbum seguinte do Queen. “Eu me apaixonei em Nova Orleans”, admitiu May, em 1998. Estando a milhares de quilômetros de Londres e de sua namorada, Chrissy Mullen, o novo objeto da afeição de Brian viria a ser conhecida apenas pelo apelido “Peaches”, que seria mencionado na letra de “Now I’m Here”, uma canção do Queen que captou a combinação entre inocência e loucura da turnê norte-americana da banda.

Uma temporada de seis noites no Uris Theater, em Nova York, fez da Mott The Hoople a primeira banda de rock a tocar — com lotações esgotadas — na Broadway. As apresentações também deram à sua banda de apoio uma oportunidade para testar a si mesma diante das plateias norte-americanas. John Anthony encontrava-se no Canadá, produzindo uma banda de *Hell’s Angels*, chamada The North Ontario Paradise Riders (“aquela, sim, foi uma experiência e tanto!”), quando exigiu e conseguiu uma viagem gratuita para Nova York, para assistir aos seus antigos tutelados. Então, mais do que uma vaga demonstração de arrogante superioridade começava a imiscuir-se nas relações entre o Queen e as atrações principais.

“Brian vestia o figurino de Zandra Rhodes, naquela noite, no Uris”, recorda-se Anthony. “A ideia era que, quando ele tocasse certos acordes, erguendo e girando o braço como Pete Townshend, o engenheiro de iluminação deveria lançar um fecho de luz sobre ele, evidenciando o drapeado da túnica. Aquilo causava um belo efeito. Um dos técnicos da Mott sabia disso, e começou a bagunçar a mesa de iluminação, diminuindo todas as luzes para fazê-lo perder sua marcação no palco.” A fúria do produtor veio à tona, novamente. “Catei o cara pelos colarinhos, acendi um baita holofote bem na cara dele e mandei-o deixar a mesa de luz em paz.” Mais tarde, Mercury se deliciaria ao ler uma resenha sobre as apresentações em Nova York, na qual uma jornalista ressaltara que “poderia dizer qual era a minha religião, ao olhar para a minha virilha... E que eu não estava usando cuecas!” “Eles repararam em tudo. Até mesmo em uma espinha na sua bunda, querida”,

disse Mercury à escritora Caroline Coon.

As bandas viajaram a Boston, para a próxima noite da turnê. Porém, ao acordar em seu hotel na manhã do dia da apresentação, May mal podia movimentar-se. Depois de arrastar-se até o banheiro, o guitarrista olhou para seu reflexo no espelho e pôde imaginar o motivo daquela condição: sua pele estava amarela, devido a uma icterícia. A infecção no braço, uma dieta pobre, seguidas noitadas e o estresse da turnê haviam esgotado a capacidade de seu sistema imunológico. May contraíra hepatite. O Queen voou de volta à Inglaterra, onde o guitarrista foi compelido a ficar acamado por seis semanas, em repouso absoluto. Enquanto isso, os outros integrantes da banda, todo o pessoal técnico e quem mais tivesse mantido contato com May receberam injeções para que se protegessem contra o vírus. Mercury retornou ao Reino Unido com seu próprio problema de saúde; algo muito mais grave do que uma simples “espinha na bunda”: uma infestação de furúnculos.

O compacto “Seven Seas of Rhye” fora lançado nos Estados Unidos no final de maio, mas, sem contar com a banda para promovê-lo, não chegou a figurar nas paradas de sucesso norte-americanas. O relações-públicas Tony Brainsby divulgou uma nota à imprensa, expressando o profundo desapontamento do Queen por haver sido forçado a cancelar o restante da turnê norte-americana, mas informando que a banda estaria de volta ao estúdio de gravação pelo início de julho.

Com May recuperando-se no hospital, Mercury, Deacon e Taylor começaram a trabalhar em algumas ideias para o novo álbum. Tendo permanecido com o Queen por três anos, Deacon, afinal, começava a livrar-se do sentimento de que ainda fosse — em suas próprias palavras — um “sapo de fora”. Tempos depois, falando a entrevistadores, ele diria que somente após a gravação do terceiro álbum do Queen ficaria convencido de que a banda pudesse, realmente, ter algum futuro.

Os trabalhos para o novo álbum tiveram lugar no Trident, no Wessex, no Air e no Sarm Studios, em Londres, e no Rockfield, em Monmouth, com Roy Thomas Baker e Mike Stone operando novamente as mesas de som. De volta à ativa, Brian May viria a reunir-se à banda no Rockfield, embora ainda precisasse abandonar o estúdio a intervalos frequentes, para vomitar. No Trident, em agosto, ele desmaiou em plena sessão de gravação e foi levado ao King’s College Hospital, onde foi diagnosticado como portador de uma úlcera duodenal — a qual, segundo informações que vazaram, começara a

desenvolver-se ainda durante sua adolescência. Após uma cirurgia, May recebeu ordens para que permanecesse acamado. Paranoico devido à possibilidade de que “a banda pudesse me substituir”, ele começou a compor canções enquanto se restabelecia.

Durante a ausência de May, Deacon provou ser um hábil guitarrista rítmico, enquanto Freddie fazia frequentes visitas ao leito hospitalar de Brian, para elevar-lhe o moral. No entanto, com seu guitarrista oficial novamente fora de ação, as datas postergadas da turnê pelos Estados Unidos tiveram de ser canceladas. “Brian precisava se cuidar”, disse um indignado Mercury à *New Musical Express*. “Todos queríamos nos assegurar de que algo como isso jamais voltasse a acontecer.”

Quando May retornou ao estúdio, deparou-se com “uma montanha de trabalho para atualizar”. Havia partes de solos de guitarra, harmonias vocais e incontáveis *overdubs* a serem feitos. “Era uma situação estranha”, diz ele, “pois aquela era a primeira vez que eu via a banda ‘do lado de fora’; e eu estava muito animado.” A despeito da ausência de seu guitarrista e da natureza fragmentada das sessões de gravação, o Queen tinha uma visão muito clara de seu próximo álbum. “*Queen II* possuía uma sonoridade com muitas camadas, o que tornara sua compreensão difícil para o público”, disse May. “Tanto que, enquanto fazíamos seu disco subsequente, achamos melhor torná-lo um pouco mais ‘fácil’ e dizermos logo a que vínhamos, fazendo dele um trabalho um tanto mais acessível.” O entendimento de Roy Thomas Baker sobre o projeto era ainda mais claro: “Tudo bem. Vamos gravar alguns compactos que realmente façam grande sucesso.”

Em uma de suas primeiras visitas ao estúdio após haver deixado o hospital, May foi confrontado com um dos “grandes sucessos” em questão: “Killer Queen”. A canção era o “xodó” de Mercury, e, com a delicada beleza de seu piano, mimetizava os traços característicos da musicalidade de compositores anteriores à Segunda Guerra Mundial, tais como Noël Coward e Cole Porter. “É um daqueles números para serem apresentados usando chapéu coco e suspensórios pretos”, afirmou Mercury, sugerindo a influência adicional de seu adorado filme *Cabaret*. De algum modo, em meio a tudo isso, sobrevêm acachapantes acordes de heavy metal e uma letra que cita nomes como Moët & Chandon e Maria Antonieta.

“Eu compus ‘Killer Queen’ em uma noite de sábado”, explicou Mercury. “É uma canção sobre uma prostituta de alta classe. Pessoas de classe alta

também podem ser prostitutas.” A canção pode haver sido composta rapidamente, mas sua gravação demorou muito mais. Ao ouvir a gravação pela primeira vez, May não ficou muito impressionado — especialmente pelo que ele chamou de “abrasivos vocais de fundo”, que tiveram de ser completamente refeitos. Taylor recorda-se que “*take* após *take*, após *take*. O timbre tinha de ser precisamente correto.” Certa noite, após um jantar com a banda, Baker ordenou a Mercury que retornasse ao estúdio e trabalhasse na canção. “Mas Freddie recusou-se a fazer isso”, disse o produtor. “‘Eu não vou me levantar desta cadeira, querido’, disse ele. Então, o pessoal técnico ergueu-o ainda sentado na cadeira, e levou-o até diante do piano. Foi assim que obtivemos a gravação de ‘Killer Queen’.”

Juntamente com Baker e Stone, dois novos “reforços” vieram somar-se à equipe de estúdio do Queen: o operador de gravação do Wessex Studio, Geoff Workman, um sarcástico nativo de Liverpool que viria a ser o engenheiro de som do álbum *Jazz*, do Queen, e um jovem assistente de estúdio que trabalhava para o Sarm East Studio, chamado Gary Langan. Brian May contribuiria com apenas quatro composições para o álbum terminado, mas entre estas se incluíam “Brighton Rock” e “Now I’m Here”, canções que passariam a figurar — nas posições mais elevadas — em todas as listas das “melhores faixas do Queen”. As gravações de ambas as faixas foram completadas no Sarm, o que deu a Gary Langan sua primeira oportunidade de trabalhar com o Queen. Roy Thomas Baker, então, estava tornando-se um verdadeiro especialista em dirigir os rumos da banda, tal como Langan pôde testemunhar, em primeira mão. “Roy é o sujeito mais extrovertido que jamais conheci na minha vida”, diz ele. “Ver ele e Freddie Mercury juntos era uma coisa... Mas ele também sabia como botar a banda ‘para baixo’ de uma forma que incendiava os ânimos. Ele dizia: ‘Meus queridos, isso foi realmente horrível. Como é que vocês conseguiram apresentar um desempenho tão horroroso?’”

“Aquele era um trabalho duríssimo”, continua Langan. “Trabalhávamos catorze ou quinze horas por dia. Começávamos ao meio-dia ou à uma hora da tarde e seguíamos direto, até as três da manhã, absolutamente concentrados, durante todo o tempo. Os caras suavam sangue.” Langan recorda-se que a gravação dos vocais — ao estilo “chamado-e-resposta” — de “Now I’m Here” exigia que cinco gravadores de fita, de um quarto de polegada, rodassem simultaneamente em velocidades diferentes, o que fazia com que “a

sala inteira zumbisse”. A mixagem final de “Brighton Rock” foi ouvida por Langan, Baker, Stone, Mercury, May e Taylor, todos amontoados na cabine de controle; e, segundo o engenheiro de som, “foi um daqueles momentos em que todos exclamam ‘Oh, Deus!’, em uníssono.”

Em setembro, May — ainda parecendo um tanto abatido — fez sua primeira aparição em público com o Queen, desde Nova York. Para celebrar a venda das primeiras cem mil cópias do álbum *Queen II*, a banda recebeu discos de prata, em um evento no Café Royal, em Londres. Com seu costumeiro olhar atento para uma foto potencialmente impactante, Tony Brainsby contratou Jeanette Charles, uma sósia e imitadora da Rainha Elizabeth II, para entregar os discos de prata aos integrantes da banda. Um mês depois, o compacto “Killer Queen” foi lançado no Reino Unido. O disco continha duas faixas no lado A, acompanhadas por uma nova composição, “Flick of the Wrist”, no lado B; porém, das três canções, apenas uma chegaria a ser tocada pelas emissoras de rádio. Tempos depois, Brian May admitiria haver errado ao demonstrar sua apreensão quanto ao lançamento de “Killer Queen” como um compacto, por acreditar que alguns fãs pudessem achar a canção demasiadamente “peso-leve”. Contudo, ele também admitiu que “aquele foi um ponto de mutação. A canção foi um tremendo sucesso, e nós precisávamos de um sucesso.” “Killer Queen” alcançou o 2º lugar na parada de sucessos britânica, ficando atrás apenas de “I’m Gonna Make You a Star”, do “pin-up pop” David Essex. A apreensão de May não durou muito: “Dane-se! Um sucesso é um sucesso!”

Adrian Morrish, um velho amigo de Freddie, da Escola Politécnica de Isleworth, assistiu ao Queen tocando “Killer Queen” no *Top of the Pops*, naquele verão. E lá estava Fred Bulsara, com um blusão de pele falsa, “sendo” Freddie Mercury. “Foi a primeira vez que vi o ‘personagem’”, diz Morrish. “Eu sabia que ele havia se juntado a uma banda. O choque foi devido a saber que ele fizera sucesso.” Na mesma noite, Bruce Murray, antigo companheiro de Freddie na banda The Hectics, estava no escritório de uma companhia de táxis “mini” na zona sul de Londres, assistindo à televisão, enquanto esperava por outra corrida. “Havia alguma coisa com aquele vocalista do Queen”, recorda-se ele. “Ele tinha aquela cabeleira enorme, mas havia algo nele que eu reconheci... De repente, dei-me conta: ‘Meu Deus! Aquele ali é Fred Bulsara!’ Telefonei a Derrick Branche e disse: ‘Você está assistindo à televisão? Corra, e ligue a TV, agora!’”

O terceiro álbum do Queen, *Sheer Heart Attack*, foi lançado no dia 1º de novembro, quando a banda embarcava para fazer sua segunda turnê pelo Reino Unido naquele mesmo ano. Mais uma vez, Mick Rock fora o autor da foto da capa, mas a apresentação era espantosamente diferente daquela de *Queen II*. “Nós queremos parecer como se tivéssemos naufragado em uma ilha deserta”, disse Freddie Mercury a ele. Compelido a seguir as instruções, Rock fotografou a banda de cima, enquanto seus integrantes colocavam-se em círculo, com seus rostos e torsos nus lambuzados de vaselina e borrifados com água. Quando Roger reclamou sobre a aparência de seus cabelos, extensões foram adicionadas a eles na imagem final. Embora o onipresente esmalte de unhas negro de Freddie ainda fosse visível, a banda vestia-se de maneira menos ostensivamente “*glam*” do que antes. “Estamos mostrando às pessoas que somos mais do que um mero bando de bichas velhas”, insistiu Mercury. “Nós somos capazes de outras coisas.”

A música contida no disco refletia a imagem da capa. O álbum retratava o Queen em sua forma mais concisa. As composições “festivas” de May — “Brighton Rock” e “Now I’m Here” — abriam e fechavam o lado A do álbum e eram as mais longas músicas disponíveis. “Brighton Rock” era uma composição que já existia, de algum modo, desde o lançamento do álbum *Queen II*, por meio da guitarra gravada em múltiplas faixas; e a ideia do solo datava da antiga composição do Smile intitulada “Blag”. Como contraponto à sonoridade das guitarras, havia o vocal de Mercury, em fascinante falsete. “Now I’m Here” é um retrato das aventuras do Queen pela América do Norte, que cita nominalmente Mott The Hoople e o amor perdido de Brian, Peaches, e inclui a exortação de Freddie “Go, little Queenie”, extraída diretamente de Chuck Berry. As outras duas canções de May, “Dear Friends” e “She Makes Me (Stormtoopers in Stilettos)”, seriam menos facilmente assimiláveis pelo grande público, mas evidenciariam o complexo estado mental de seu compositor. Foi May quem tocou o piano, em “Dear Friends”, enquanto Mercury cantou a ligeiramente lírica poesia que fala de amor e redenção. Brian assumiu o vocal em “She Makes Me”, pedindo ao mundo que “curasse os seus males”, em uma melodia bastante arrastada.

Até mesmo John Deacon foi coagido a compor. O contrabaixista fez sua estreia como compositor com “Misfire”, uma calorosa cançãozinha, que dura um minuto e cinquenta segundos. Para não ser deixado para trás, Taylor ofereceu ao Queen sua melhor contribuição. “Tenement Funster” revelou-se

um dos melhores “padrões” do baterista, celebrando a alegria do rock ‘n’ roll e seu estilo de vida: um hino à “boa música”, “bons guitarristas” e “às garotas do meu bairro”. Contudo, foi Mercury quem se distinguiu como compositor em *Sheer Heart Attack*. “Flick of the Wrist” era o típico hard rock que poderia haver dado o ar de sua graça no primeiro álbum do Queen. A canção — creditada a todo o grupo — “Stone Cold Crazy” era um feérico número de heavy metal, que datava dos dias de Freddie com o Wreckage. Contrastando com isso, “In the Lap of the Gods” era uma pomposa balada (reprise como a faixa final do álbum), com um refrão especialmente dedicado a contagiar as plateias, que antecipava “We Are the Champions”. Reveladoramente, esta canção serviria a este mesmo propósito nas apresentações ao vivo do Queen, até ter seu lugar usurpado por “We Are The Champions”, quatro anos depois.

Os “curingas” de *Sheer Heart Attack* também seriam de autoria de Mercury. “Bring Back That Leroy Brown” era um pastiche de canção de “teatro de revista”, com May tocando um banjo ukulele, Deacon dedilhando um contrabaixo duplo e o vocalista relembrando as canções ouvidas em sua infância, no programa radiofônico *Uncle Mac’s Children’s Favourites*. “Havia aquela sensação de que poderíamos tentar qualquer estilo”, disse May, “e não tínhamos pudores ao experimentar qualquer coisa”. “Lilly of the Valley” era uma delicada peça para piano que denunciava o turbilhão interior vivido por seu compositor. Vinte e cinco anos depois, Brian May externou suas impressões acerca do tema da canção: “‘Lilly of the Valley’ foi criada diretamente a partir do coração”, disse ele. “Trata-se de uma canção sobre um sujeito [Freddie], que olha para sua namorada e imagina que seu corpo deveria estar em outro lugar.”

No final de 1974, o vocalista ainda vivia na companhia de Mary Austin — esquivando-se do interrogatório da imprensa acerca de sua vida privada, lançando mão de sua costumeira retórica sarcástica e frases mordazes (“Sou tão gay quanto um Amarílis, querido”). Ele alardeava que estava mantendo um caso amoroso com seu motorista particular e que “transava essa coisa bissexual porque era divertido”. Depois da morte de Mercury, o ex-relações-públicas junto às emissoras de rádio da EMI, Eric Hall, inconsequentemente diria que a letra de “Killer Queen” fora inspirada por um caso de amor não correspondido de Freddie por ele. “Escrevi esta canção para você. Eu sou a rainha e você é o assassino, porque eu não posso ter você!” Segundo Hall, esse diálogo teve lugar em um *Holiday Inn*, quando o Queen fazia algumas

apresentações na Rádio Luxemburgo. “Freddie me procurava, no meio da noite, dizendo estar apaixonado por mim, e se poderia deitar-se na minha cama, junto comigo”, diz Hall. Embora admita haver-se “sentado ao lado e segurado a mão” de Freddie, Hall enfatiza haver refutado todas as iniciativas de Mercury, que teria aceitado a rejeição.

John Anthony também se viu convocado a comparecer ao quarto de hotel ocupado por Freddie, certa noite, durante a primeira turnê da banda pelo Reino Unido, naquele ano. Anthony havia viajado, de Londres até Sunderland, a bordo do ônibus de turismo contratado pela banda. Certa noite, após uma apresentação, o Queen viu-se cercado por uma multidão de fãs do sexo feminino no hotel em que se hospedavam. John mal havia chegado ao seu quarto quando recebeu um telefonema de um aflito Freddie, insistindo para que ele fosse ao seu quarto, imediatamente. “E lá estava Fred, sentado em sua cama, vestindo pijamas e um gorro, com duas garotas circulando pelo quarto”, diz Anthony. “Fred disse: ‘Livre-se delas, Johnnypoos’! Então, eu disse às meninas que Fred teria um dia cheio pela frente e que ele estava cansado demais; por isso seria melhor que elas fossem embora.” Quando ficaram a sós, Mercury teria dito a Anthony que pensava ser homossexual, e teria lhe pedido que comunicasse tal constatação a Mary Austin — coisa que John recusou-se a fazer.

Na terceira noite, a turnê chegou ao Liverpool Empire, onde o Queen reuniu-se brevemente com a banda que fizera as apresentações de abertura anteriormente, naquele mesmo ano. Dave Lloyd ainda esperava pela garrafa de champanhe que ganhara de Roger Taylor, enquanto o contrabaixista Keith Mulholland juntava-se à comitiva do Queen, no bar do hotel, para uma pequena celebração após o show.

“Freddie fez uma entrada triunfal”, recorda-se Mulholland. “Obviamente, ele havia voltado ao seu quarto de hotel, tomado um banho de chuveiro e penteado seus cabelos. Verdadeiramente majestático. Eu estava sentado a uma mesa com Brian, que tomava uma dose de Jack Daniel’s, e Jack Nelson, que servia champanhe. Eu disse algo como ‘Essa banda vai ser um foguete!’; e Jack disse: ‘Foguete? Nós vamos diretamente à estratosfera!’”

Capitalizando o sucesso de “Killer Queen”, o álbum *Sheer Heart Attack* superou a quinta posição na parada de sucessos alcançada por *Queen II*, chegando ao segundo lugar em vendas no Reino Unido, apenas depois de duas semanas de seu lançamento (perdendo a primeiríssima colocação para o

álbum *Greatest Hits*, de Elton John). Até mesmo alguns críticos colocaram-se ao lado da banda, favoravelmente. “Um festim; nenhuma faixa possui qualidade inferior às outras, e umas boas quatro canções irão tocar, sem parar”, afirmou a *New Musical Express*, que destacou “Now I’m Here”, “Killer Queen”, “Flick of the Wrist” e “In the Lap of the Gods”, de maneira especial.

Todas essas quatro canções, então, passaram a constar do repertório da banda, entremeadas com “Ogre Battle”, “Liar” e o *medley*, guardado para o bis, constituído de uma junção de “Big Spender”, “Jailhouse Rock” e “Modern Times Rock ’n’ Roll”. Mercury conseguiu disfarçar qualquer espécie de nervosismo antes de entrar em cena por trás de bravatas ainda mais ostensivas sobre o palco: “O Queen está de volta! O que vocês acham disso?”, perguntou ele à plateia, em Liverpool. Em algumas apresentações, o figurino de Freddie era complementado por uma luva de malha metálica, do tipo utilizado por açougueiros, na mão esquerda, sugerindo um falcoeiro ao estilo *glam rock*. Após uma troca de roupas, o vocalista reaparecia, vestido de negro, dos pés à cabeça, usando uma luva de couro — sempre na mão esquerda — provida de garras (“Vocês gostam das minhas garras?”). Nos camarins, naturalmente, as provocações internas ao grupo continuavam, como de costume: “Ó, meu querido! Nós somos a melhor merda de banda que existe no mundo! Avançamos uns nas gargantas dos outros!”, disse Mercury, à *Melody Maker*. Sobre o palco, porém, a concentração dos músicos era formidável; e a ambição de todos era tangível.

Na noite seguinte à apresentação em Liverpool, na Universidade de Leeds, o monitor de palco de Taylor apresentou um defeito. Quando retornou ao camarim, o baterista, em um ataque de fúria, chutou uma das paredes — com tanta força que machucou o próprio pé, tendo de ser levado a um hospital para fazer uma radiografia. Durante a apresentação, propriamente dita, Mercury solicitou uma pausa, depois de alguns fãs esmagarem a si mesmos, empurrando-se contra a ribalta. No Teatro Apollo, em Glasgow, uma semana depois, o próprio vocalista se veria sequestrado pela multidão, não fosse pela intervenção dos guardas de segurança.

Quando os ingressos para a última noite no Rainbow esgotaram-se, uma segunda apresentação foi programada, para a noite seguinte. Ambas as apresentações foram filmadas e embora o planejado álbum gravado ao vivo jamais viesse a ser lançado, um filme — devidamente editado — que retrata

aquelas noites estreou na tela do cinema, no ano seguinte. *Queen Live at the Rainbow* era apresentado como atração adicional do filme principal, *Hustle*, uma comédia de perseguições policiais estrelada por Burt Reynolds. Não obstante, o filme do Queen permanece sendo uma fabulosa representação daquele período. O Queen vivia seus últimos dias como banda de rock “cult”, antes que o sucesso de “Bohemian Rhapsody” mudasse para sempre a vida de seus integrantes.

No lado de fora do Rainbow, o motorista de Freddie Mercury passou às mãos dele um bilhete que havia recebido, com instruções para que lhe fosse entregue. O autor da nota era Bruce Murray. “Consegui fazer com que uma mensagem chegasse a Fred por meio do chofer”, ri-se Murray. “Nós dois nos olhamos através da janela do carro e Fred disse: ‘Que diabos você está fazendo aqui?’ Eu ri e respondi: ‘Estou aqui para ver você, seu safado.’” Murray seguiu a limusine de Mercury até um clube na Berkeley Square, onde os dois conversaram pela primeira vez desde os tempos da Índia. “Ele me disse que estava completamente ‘duro’”, diz Murray. “Eles estavam tocando em todas aquelas apresentações, mas ele não tinha dinheiro algum.” Tempos depois, no escritório da garagem de táxis “mini”, Murray receberia um telefonema do vocalista. “Ele disse: ‘Preciso ir a uma festa, mas não tenho dinheiro. Você poderia me levar até lá?’” Em outra noite, Murray conduziu seu amigo a uma festa promovida por Elton John. “Fred disse-me: ‘Vamos, vamos entrar...’ Mas eu recusei; aquela não era a minha turma, e eu não queria ser um ‘penetra’.”

Contudo, enquanto o Queen lotava teatros e seu vocalista exultava com as páginas que a imprensa musical lhe dedicava, nem todo mundo tinha consciência de seu sucesso. Patrick Connolly não via seu amigo Fred Bulsara desde que deixara a Escola Politécnica de Isleworth, em 1966. Certa tarde, Connolly passava diante da entrada do hotel Mayfair, em Claridges, quando ouviu uma voz familiar: “Patrick! Patrick!” Era Fred quem o chamava. “Ele convidou-me a entrar e tomar uma xícara de chá”, recorda-se Connolly. “O Queen faria uma apresentação em Londres, naquela noite, e eu fiquei fascinado com a transformação pela qual ele passara.” Em Isleworth, Patrick desenhara os cartazes que anunciavam as audições de Freddie e o ajudara a obter seu nível “A”, em Artes; mas, não sendo interessado por música pop, ele ignorava completamente o sucesso que seu amigo estava fazendo. “Tive de admitir para ele: ‘Fred, eu não fazia ideia.’ Ele riu e me disse: ‘Oh,

Patrick. Você é a única pessoa que não sabia disso!”

Pela segunda vez naquele ano, porém, o Queen deixaria de apresentar-se para suas plateias cativas para tocar diante de multidões muito menos interessadas por seu trabalho. Em novembro, a banda iniciou uma turnê de duas semanas e meia pela Escandinávia e outras localidades na Europa. Quando chegaram para fazer uma apresentação em Munique, na Alemanha, os integrantes do Queen depararam-se com uma plateia formada quase exclusivamente por militares norte-americanos, provenientes de uma base da Força Aérea que ficava nas proximidades. Como atração principal dos shows, o Queen alternava-se com o Lynyrd Skynyrd — uma “abrasiva” banda de rock ‘n’ roll cujos integrantes eram naturais dos estados sulistas dos Estados Unidos —, que havia emplacado um sucesso entre os cinco primeiros lugares das paradas, “Sweet Home Alabama”. O Lynyrd Skynyrd era a antítese do Queen, mas os soldados os adoravam. “Pela primeira vez em vários meses, senti que tinha tido um dia de trabalho duríssimo quando deixei o palco”, queixou-se Brian May. “Não estávamos obtendo nenhuma retribuição.”

Porém, enquanto o Queen notava que a indiferença da plateia diminuía, havia ainda um choque de culturas entre os dois grupos. “O Skynyrd não podia acreditar quando viu a nós quatro empastelados de maquiagem e vestidos como mulheres”, recordou-se Roger Taylor. Segundo Taylor, representantes do selo para o qual o Skynyrd gravava, o MCA, estavam presentes em meio à plateia durante a apresentação do Queen. “Eles empunhavam faixas nas quais se lia palavras tais como ‘Merda’ ou ‘O Queen é uma bosta!’”, lembra-se ele. É difícil que algo assim não remeta à cena do filme *This Is Spinal Tap*, em que é mostrado o infeliz encontro entre a banda seu antigo coadjuvante, Duke Fame, e sem lembrar-se de uma plateia que “ainda o estava vaiando, quando subimos ao palco”. Contudo, as memórias de Taylor demonstram que o Queen estava em “pé de igualdade” com a maioria das outras bandas da época, e quão determinada estava em provar que aqueles “quatro fresquinhos podiam dar a eles [o Skynyrd] uma ajuda para que ganhassem seu dinheiro.”

Após uma terceira apresentação, em Hamburgo, na Alemanha, o Lynyrd Skynyrd estava fora da turnê. Pouco mais de uma semana depois, o Queen — como atração principal — lotou os seis mil lugares do *Palacio de los Deportes*, em Barcelona. Os ingressos para a apresentação — a maior até então realizada pela banda — esgotaram-se com 24 horas de antecedência.

De volta para casa, porém, as contas bancárias e as condições de vida dos integrantes da banda sugeririam que eles pudessem ser qualquer coisa, menos astros da música pop. Taylor ainda alugava um quarto e sala nas proximidades do rio, na Kew Road, em Richmond. O apartamento alugado por Mercury e Mary Austin tinha um endereço pomposo, no número 100 da Holland Road, Kensington W14, mas quase nada mais do que isso. Nem o piano de Freddie que, de maneira bizarra, servia como cabeceira para a cama que ele compartilhava com Mary, nem a coleção de quinquilharias da boutique Biba, adquirida pelo casal, podiam evitar atrair as atenções para as paredes, que a umidade fizera com que fossem cobertas por fungos. Deacon estava prestes a casar-se, mas ainda vivia em um quarto alugado em Parsons Green. Além disso, a Trident acabara de negar o pedido de Deacon para receber as quatro mil libras de adiantamento que solicitara, para que fizesse um depósito visando adquirir uma casa. (“Você sabe quanto dinheiro quatro mil libras representavam, em 1974?”, protesta Norman Sheffield). As condições de vida de Brian May pareciam ser as piores de todas: um único aposento, em uma casa de pensão, em Earls Court, onde sua namorada, Chrissy, também vivia. “Nós sobrevivíamos à base de peixe e batatas fritas”, recordou-se ele, em 2009. “Tínhamos somente um fogareiro a gás, sem acesso a água encanada senão no banheiro comunitário, no final do corredor.” Mais deprimente ainda era a história de que, para acessar sua “toca”, May tinha de entrar pelo porão do edifício, passando pela sala das caldeiras de calefação.

Então, Bob Mercer, da EMI, pôs o Queen em contato com o advogado Jim Beach, do escritório de advocacia Harbottle & Lewis. Beach adquirira cópias dos contratos dos integrantes da banda com a Trident e começou a procurar por alguma forma de saída. O relacionamento de Mercer com a Trident, de maneira semelhante, também havia se tornado problemático. “Os irmãos Sheffield tinham seu próprio relacionamento com Roy Featherstone, que havia contratado a banda”, explica ele. “Criou-se, assim, um conflito quando a banda começou a dizer a ele: ‘Não queremos que você fale com os irmãos Sheffield.’ Roy achou que esta era a maneira como ele havia contratado a banda, e, no final, ele e eu tivemos um desentendimento sério por causa disso.”

Enquanto seu advogado iniciava o lento processo de livrar o Queen de seus contratos, a EMI lançou “Now I’m Here” como o compacto seguinte da banda, em janeiro. Embora o melodramático número de abertura das

apresentações ao vivo do Queen fosse “pesado” demais para a programação diurna das emissoras de rádio, a canção atingiu um respeitável 11º lugar na parada de sucessos. No dia seguinte ao lançamento do disco, John Deacon casou-se com sua namorada de longa data, Veronica Tetzlaff. O casal estava reunido havia mais de três anos, após haverem-se conhecido em uma festa na faculdade Maria Assumpta, onde Veronica fora uma estudante. O matrimônio católico teve lugar no Priorado Carmelita, na Church Street, em Kensington. Veronica estava no segundo mês de gravidez, gestando o primeiro filho de ambos, Robert.

O padrinho de Deacon foi seu velho colega de escola e ex-baterista da Opposition, Nigel Bullen, que assistiria atônito a Freddie Mercury fazer sua entrada mais grandiosa. O vocalista do Queen chegou à cerimônia em uma longa limusine, usando uma enorme estola de plumas e conduzindo duas mulheres, uma em cada braço. “A princípio, eu achei que fosse a noiva”, confessou Bullen. Os companheiros de Deacon na Opposition já haviam visto o Queen apresentar-se ao vivo, mas, agora, constatariam os efeitos *a posteriori* do que era ser um integrante de uma banda que aparecera no *Top of the Pops*. Antes do casamento, em uma viagem de retorno a Leicestershire, Deacon saiu para tomar um drinque com o ex-vocalista da Opposition, Dave Williams. Alguém pôs “Killer Queen” para tocar no *jukebox* do pub, e, em poucos minutos, “Deacon Gente-Boa” viu-se assediado com pedidos de autógrafos.

À mesma época, Chris Smith encontrou-se com Brian May no Mercado de Kensington e levou-o ao pub Greyhound. “Eles tinham um grande sucesso com “Killer Queen” e ele estava ficando famoso”, diz Smith. “O pub estava lotado e assim que entrei, seguido por Brian, os sussurros começaram: ‘É ele, o cara daquela banda...’ Sentei-me em companhia dele a um canto e fui buscar as bebidas. Lembro-me de haver pensado: ‘Então, isto é a fama...’ Quando voltei a sentar-me, Brian disse: ‘Ninguém me paga um drinque há séculos.’ Respondi: ‘Bem, vou-lhe dizer o que fazer: você paga o próximo. É assim que se faz.’ Acho que ele não vinha sendo tratado de maneira normal havia algum tempo. Creio que Freddie e Roger pudessem lidar bem com a fama: eles pareciam adorar aquilo. Mas não tenho certeza de que Brian pudesse fazer o mesmo.”

Após sua lua de mel, Deacon retornou à labuta, e o Queen reuniu-se para outra expedição aos Estados Unidos. *Sheer Heart Attack* fora lançado e

alcançara a 12ª posição na parada norte-americana. Ainda havia muito terreno perdido a ser reconquistado, depois das várias apresentações canceladas anteriormente em terras americanas. “Estávamos confiantes de que nos sairíamos bem no Leste e no Meio-Oeste”, arriscou Roger Taylor. “Mas fomos prevenidos a não esperar muita coisa no Sul e nos confins do Oeste.” “Com um nome como ‘Queen’ havia sempre questionamentos, desde o primeiro dia”, recorda-se Peter Hince, então *roadie* da Mott The Hoople; “especialmente nos Estados Unidos. As garçonetes dos hotéis *Holiday Inn* diziam coisas como: ‘Uau, caras! Vocês são ótimos!... Vocês todos são bichas?’”

Após uma semana de ensaios em Nova York, testando “na estrada” seus novos sistemas de amplificação e iluminação de palco, o Queen estreou em Columbus, Ohio, e mergulhou em mais duas ou três apresentações consecutivas, sem intervalos, viajando em seguida para Cleveland, Detroit e Boston. Três semanas depois, após uma apresentação em Filadélfia, Mercury começou a perder sua voz. O médico de um hospital diagnosticou a possível existência de nódulos em suas cordas vocais. Freddie foi aconselhado a descansar, mas, de qualquer maneira, apresentou-se na noite seguinte, no Kennedy Center, em Washington; e, contrariando todas as expectativas, conseguiu alcançar as notas mais agudas tão bem quanto antes.

Porém, nem todo mundo sentia-se enamorado pelo vocalista do Queen. Quando a banda abandonou a turnê norte-americana da Mott The Hoople, seu lugar foi ocupado pela banda de rock nativa Kansas — grupo que viria a fazer as aberturas de várias apresentações do Queen na turnê de 1975. O vocalista Steve Walsh elogiaria a atuação sobre os palcos da atração principal, exceto por seu *frontman*. “Freddie Mercury era um idiota”, disse Walsh. “Ele era uma prima-dona.” Esta não seria a última vez que o comportamento de Mercury afastaria algumas pessoas anteriormente próximas a ele.

Com sua voz causando-lhe problemas, ele tornava-se cada vez mais irascível. Após a apresentação em Washington, Mercury estava em agonia, e seis outros compromissos agendados foram imediatamente cancelados. A suspeita da existência de nódulos revelou-se como um caso severo de laringite e distensão nos músculos da garganta. Foram-lhe receitados analgésicos e ele recebeu a recomendação de falar apenas quando necessário. Apesar do contratempo, quando a turnê foi retomada, em Chicago, Mercury

teve um desempenho tão seguro quanto antes. O correspondente da *Melody Maker* nos Estados Unidos, Al Rudis, assistiu à apresentação e ficou fascinado pela maneira como Mercury utilizava a secção de pedestal de seu microfone: “Ele a ‘toca’ como se fosse uma guitarra, aponta-a para a plateia como um fuzil... Gira-a no ar, como uma bengala, a vibra como um sabre de samurai e finge parti-la sobre o joelho, como um apache ao declarar guerra.”

Certo dia, antes de apresentarem-se por duas noites no Santa Monica Civic Auditorium, em Los Angeles, May e Taylor foram assistir a uma apresentação do Led Zeppelin que acontecia nas proximidades, no Forum, com seus 18.000 lugares. “Nós pensávamos que se havíamos tocado no Rainbow, em Londres, já teríamos conseguido tudo”, disse May. “Então, nós vimos o Zeppelin no Forum e pensamos: ‘Meu Deus... Se jamais chégássemos a fazer algo assim...’ Nosso empresário estava lá e nos disse: ‘Em um par de anos, vocês estarão fazendo algo assim.’”

Em 1975, a Sunset Strip em Los Angeles era um verdadeiro “parque de diversões” para qualquer banda de rock visitante. Tal como fizeram todas as bandas de rock britânicas antes deles, o Queen fez uma peregrinação ao famoso Rainbow Bar & Grill, em Hollywood. O Rainbow era um refúgio habitual para gente como The Sweet, Led Zeppelin e Keith Moon, do The Who — todos acompanhados de seus séquitos de admiradoras femininas. “Pensei comigo mesmo: ‘Meu Deus, que estranha ilha de excentricidade humana é esta’”, disse May. Taylor, todavia, adorou-a. Tal como enfatiza John Anthony, “Roger sempre quis ser um astro pop; e quis desfrutar ao máximo de tudo o que compreende ser um astro pop.”

De maneira frustrante, porém, a turnê se arrastava em vez galopar na reta final, rumo à linha de chegada. A voz de Mercury ainda era um problema e mais compromissos tiveram de ser cancelados. Após uma bem-sucedida apresentação no Winterland, em San Francisco, a banda voou ao Canadá, onde conseguiu apresentar-se três vezes, antes de forçosamente cancelar a apresentação final, em Portland, e voar de volta para casa. Mais uma vez, uma turnê norte-americana seria comprometida por motivos de saúde de um dos integrantes da banda.

Enquanto Jim Beach continuava atolando-se em meio aos contratos do Queen, a banda tirou breves férias no Havaí, antes de voar ao Japão para fazer oito apresentações em uma turnê arranjada às pressas. Embora lento, o progresso da banda poderia haver-se dado em qualquer lugar; e ainda que se

sentissem angustiados quanto à sua situação com a Trident, foi no Japão — o segundo maior mercado mundial para a música pop — que os integrantes do Queen tornaram-se verdadeiros astros pop.

No dia 17 de abril, a banda desembarcou no aeroporto Haneda, sendo saudada por — segundo recorda-se Roger Taylor — “milhares, literalmente, milhares de fãs” (John Deacon diz que eram “centenas e centenas”), que brandiam capas de discos, fotografias recortadas de revistas musicais e faixas confeccionadas artesanalmente (nas quais se liam coisas tais como “Amamos Queen” ou “Bem-vindo Roger Queen”). A turnê foi encerrada com duas apresentações que esgotaram os ingressos para os 14.200 lugares do Nippon Budokan Hall. Durante a primeira dessas, Mercury foi forçado a interromper o show para evitar que fãs superexcitados fossem esmagados contra a dianteira do palco. Parte da segunda apresentação foi gravada por uma emissora de televisão local e a filmagem capturou May e Mercury alternando movimentações e envergando seus já bastante viajados figurinos criados por Zandra Rhodes. “O barulho era ensurdecedor”, recordou-se John Deacon. “Havia muita gritaria e presentes eram atirados ao palco.” “Alguma coisa nos deu um ‘clique’, no Japão”, disse May. “De repente, nós éramos os Beatles.”

Fora dos palcos, foi designada a eles uma equipe de guardas de segurança particular. (Mercury disse: “O meu segurança chamava-se Hitami. Ele foi muito doce e presenteou-me com uma linda lanterna japonesa”.) Eles gravaram uma participação no programa televisivo *Star Senichya*, parecendo polidamente perplexos enquanto recitavam mensagens pessoais para as câmeras, sentando-se sobre as pernas cruzadas para participarem de uma tradicional cerimônia japonesa do chá. Tal como explicou Brian May em uma coletiva de imprensa em Tóquio: “Estamos estupefatos... Nós jamais tivemos uma experiência como esta, em nenhum outro país.” O Queen retornou à Inglaterra — com seus respectivos quimonos japoneses — e à dura realidade do que Brian May chamou de “nossos decadentes apartamentos em porões”. “Nós nos deparamos com algo semelhante à Beatlemania”, disse Taylor à *Mojo*. “Jamais havíamos visto algo como aquilo; e, então, voltamos, após havermos tocado no Budokan, e eu voltei para o meu quarto e sala em Richmond. Nós ainda recebíamos sessenta libras por semana.”

Chris Smith visitou May em sua casa, logo após o retorno da turnê japonesa. “Brian estava absolutamente chocado”, recorda-se ele. “Ele disse: ‘Eu simplesmente era um dos Beatles. Nós tivemos uma recepção fantástica,

desde a chegada ao aeroporto. Agora, e saí daquilo para *isto!*” Então, ele me conduziu até o banheiro, onde havia todo aquele mofo cobrindo as paredes. Ele disse a mim: ‘Eu não tenho nenhum dinheiro, você sabe?’” Ao entrar no quarto de May, Smith deparou-se com dúzias de pinguins de brinquedo. “Brian concedera uma entrevista para uma revista na qual dissera gostar de pinguins; então, os fãs passaram a enviá-los para ele. As paredes eram cobertas de fungos e o quarto era muito pequeno, mas estava cheio de pinguins: grandes, pequenos, com dois metros de altura... Simplesmente havia uma multidão de pinguins.

“Aquela primeira turnê pelo Japão foi o que mudou tudo”, diz Mark Ashton. “O Queen saiu-se extremamente bem, e os rumores que corriam pelo escritório davam conta de que Freddie, particularmente, estava muito furioso com Jack [Nelson]. Eu costumava ouvir Fred no escritório, e ele falava em voz muito alta e irritada sobre as falhas da Trident.” Entrevistado recentemente sobre o tempo que passou na Trident e com o Queen, Jack Nelson externou sua opinião com distanciada frieza: “Toda aquela experiência foi muito interessante.” Nelson se mudaria para os Estados Unidos, trabalhando para a EMI, antes de continuar a atuar como empresário para Chaka Khan e o Blackstreet. “Nós nos separamos em termos amigáveis”, disse ele. “Brian e eu ainda nos falamos, o tempo todo.”

Em maio de 1974, o grupo de rock norte-americano Sparks emplacou a segunda posição nas paradas de sucessos do Reino Unido com o sucesso “This Town Ain’t Big Enough for the Both of Us”. O Queen e o Sparks compartilharam uma apresentação no Marquee, e a influência do estilo de rock semioperístico do Sparks ainda não havia sido removida de alguns trabalhos do Queen. Um ano mais tarde, o Sparks “farejou sangue”. “Eles chegaram para mim e disseram: ‘Veja, é bastante óbvio que o Queen já era. Nós gostaríamos de oferecer a você um lugar na nossa banda, se você quiser...”, recordou-se May. “Então eu disse a eles: ‘Bem, eu não acho que estamos acabados, ainda.’”

Contudo, May ainda sentia-se profundamente frustrado. “Depois de três álbuns lançados, as pessoas achavam que nós andávamos por aí dirigindo Rolls-Royces”, disse ele, tempos depois, à revista Q. “Foi então que começamos a ficar realmente ressentidos. Também havia uma enorme desvantagem no fato de seu empresário ser a sua própria gravadora, pois, desse modo, você não conta com ninguém para representá-lo junto à sua

gravadora. Assim, tínhamos essa situação impossível, que gerou atritos em todos os departamentos.”

Além disso, qualquer quantia investida pela Trident teria de ser reembolsada antes da partilha dos eventuais lucros. Tal como assinala Norman Sheffield: “A Trident investiu duzentas mil libras no Queen. Provavelmente, esta tenha sido a maior soma jamais investida em uma banda promissora, porém iniciante.” Com efeito, o Queen deveria pagar à Trident. Ter à disposição as melhores instalações e equipamentos para gravação, os melhores recursos para apresentações ao vivo e, de fato, o melhor de tudo, tinha um preço. Supostamente, *Sheer Heart Attack* custou trinta mil libras para ser feito. Quando o Queen afinal começou a emplacar sucessos, eles esperavam ganhar dinheiro; mas apenas ouviram que, na verdade, estavam em débito para com a Trident. “Nós estávamos profundamente enterrados em dívidas”, disse May.

“Não creio que o acordo estivesse errado, mas, sim, a interpretação do acordo”, opina o produtor Ken Scott. “A Trident gastou uma fortuna com aquela banda. Mas havia algumas taxas a serem cobradas. Os artistas são cobrados por certas coisas que eles pensam ser ‘por conta da casa’. Então, os artistas olham para essas contas e dizem: ‘Nós não vamos pagar por isso.’ É a mesma velha história de sempre, que continua a repetir-se nesta indústria.”

Para botar ainda mais “sal na ferida”, no dia 12 de maio “Killer Queen” entrou para a lista das *Top 20* nos Estados Unidos. Uma semana depois, Freddie Mercury foi agraciado com o prêmio Ivor Novello pela mesma canção.

Durante a turnê pelos Estados Unidos, o Queen teria tido uma reunião com o falecido Don Arden, empresário do Black Sabbath e da Electric Light Orchestra. Como empresário do ramo musical, Arden gozava de uma reputação de brutalidade, que lhe rendera a alcunha de “O Al Capone do Rock” (a filha de Arden, Sharon, viria a empresariar Ozzy Osbourne e iniciar uma carreira na televisão mundial). Numa entrevista em 2002, Arden afirmou que foi reunir-se com os irmãos Sheffield e, no prazo de uma hora, convenceu-os a liberar o Queen de seus contratos. A Trident concordou, a princípio, e o Queen assinou uma procuração autorizando Arden a agir em nome de seus interesses. Em algum ponto da transação, contudo, ambas as partes mudaram de ideia. John Anthony lembra-se de haver “implorado para que o Queen não assinasse nada com Arden”. Quer eles tenham seguido seu

conselho ou não, qualquer acordo feito com Arden foi logo invalidado; mas, segundo a banda, “com consentimento mútuo”. Apesar de sua reputação, não se conhece qualquer retaliação vinda da parte de Arden.

Por volta do mesmo período, a lista de empresários preferidos pelo Queen incluía Harvey Lisberg, empresário do 10CC; o empresário das turnês do The Who, Peter Rudge; e o falecido Peter Grant, empresário do Led Zeppelin e cofundador do selo fonográfico do Zeppelin, Swansong. Uma das exigências que constaria de qualquer contrato assinado com Grant seria a de que o Queen também fosse contratado pela Swansong. Além disso, o Queen deveria estar cômico de sua possível inclusão em um “cardápio” de bandas — do qual constavam nomes como Bad Company e Led Zeppelin — empresariadas pela mesma pessoa, que seria livre para escolher privilegiar os interesses de uma ou outra banda.

No final, foi John Reid quem assumiu o papel de novo empresário do Queen. A carreira de Reid como empresário começara apenas quatro anos antes, quando ele assinou um contrato com um jovem cantor e compositor cujo nome de batismo era Reg Dwight e, agora, tornara-se conhecido como Elton John. “Nós sabíamos que, do ponto de vista empresarial, estávamos numa posição difícil; mas, em termos gerais, estávamos em uma boa posição”, explicou Brian May. “Então, saímos à procura e falamos com todas as pessoas que pudemos. A única situação que nos pareceu realmente aceitável foi a de que trabalhássemos com John Reid.”

Em agosto de 1975, o Queen assinou um acordo com a Trident que os isentava de todos os acordos anteriormente estabelecidos. Os direitos de publicação do Queen passavam às mãos da EMI Publishing (que havia encampado a Feldman’s), enquanto seus contratos de gravação — com a EMI no Reino Unido e com a Elektra no resto do mundo — não mais seriam processados através da Trident. Inevitavelmente, isso também teve um preço. A Trident recebeu uma indenização de cem mil libras pela dissolução dos contratos — importância coberta por um adiantamento oferecido pela EMI Publishing. A Trident ainda reteve o direito a um por cento dos *royalties* dos próximos seis álbuns do Queen.

O amargo desfecho da dissolução dos acordos entre o Queen e a Trident ainda persiste. Tão recentemente quanto apenas há dois anos, Ken Scott aguardava no saguão do aeroporto de Heathrow, em Londres, quando avistou John Deacon. “Então, dirigi-me a ele e disse: ‘Olá, John! Lembra-se de mim?’

Eu era um engenheiro na Trident. Meu nome é Ken Scott.’ E John replicou, secamente: ‘Sim, e eu não tenho mais qualquer coisa a ver com isso!’”

SEIS

A Virilha de um Abutre

*“Fantasias? Talvez eu gostasse de ser Rudolf
Nureyev.”*

— Freddie Mercury

*“... Possui toda a fúria demencial da Sociedade
Operística Amadora Balham executando Os Piratas
de Penzâncio.”*

— Resenha da revista *Melody Maker* sobre “Bohemian
Rhapsody”, 1975

O Rockfield Studios ainda se parece com a fazenda produtiva que um dia foi. Oculto em meio à depressão topográfica do Wye Valley, nas proximidades de Monmouth, seus celeiros e barracões foram convertidos em instalações adequadas para a realização de gravações fonográficas, em 1963. Os proprietários da fazenda, Charles e Kingsley Ward, tinham, eles mesmos, uma banda, e deram-se conta de que seria mais barato gravarem-na em casa do que viajar até Londres. Quando os irmãos Ward terminaram de converter mais algumas das construções em alojamentos, o Rockfield tornou-se um dos primeiros “estúdios residenciais” do mundo. Em meados dos anos 1970, o Rockfield deu origem ao primeiro grande sucesso ali gestado: o compacto contendo “You Hear Me Knocking”, de Dave Edmunds. Dali em diante, o estúdio tornou-se uma meca para várias das mais importantes bandas “heavy” da época.

No início de agosto de 1975, pouco antes de partir rumo ao Rockfield, o Queen estabeleceu uma base em uma casa de campo na vizinha Herefordshire, para três semanas de ensaios. A estadia do Queen nessa casa é lembrada no livro de memórias da romancista Tiffany Murray intitulado *Diamond Star Halo*, publicado em 2010. Para complementar o orçamento doméstico, a mãe de Murray alugava a casa para bandas de rock, durante a

década de 1970; e Freddie Mercury, “com seus lábios carnudos e cabelos emplumados”, é lembrado como sendo sempre o primeiro a levantar-se pela manhã, assumir o comando do piano e tocar uma nova peça para a garotinha Tiffany, que contava seis anos de idade. A composição que ele tocava viria a ser, futuramente, “Bohemian Rhapsody”. (“Você gostou?”, perguntou ele. “É fantástica!”, disse eu. “Está um tanto longa demais”, ele respondeu.)

Se o Queen viesse a ser lembrado por apenas uma canção, seria por esta. “Bohemian Rhapsody” é o terceiro compacto mais vendido em todos os tempos, na Inglaterra; e suas vendas por todo o mundo ultrapassaram dois milhões de cópias logo após a morte de Freddie Mercury, em 1991. Contudo, a banda não poderia saber o que tinha em mãos quando se hospedou no Rockfield, no dia 24 de agosto, para começar a trabalhar em seu quarto álbum, *A Night at the Opera*. Ali eles chegaram pouco depois do Van Der Graaf Generator — os “protegidos” de John Anthony — haver concluído seu próprio “retiro” no estúdio. Hospedando-se em uma fileira de celeiros convertidos em alojamentos adjacentes ao estúdio de gravação e dispondo apenas do Old Nag’s Head (aproximadamente, “A Cabeça do Velho Pangaré”, em português), em Monmouth, como o pub mais próximo, as distrações eram poucas — e muito infrequentes.

“Eles passavam seu tempo livre jogando *frisbee* no pátio principal, diante do estúdio”, relembra Kingsley Ward. “Freddie também costumava tocar o velho piano que mantínhamos no recinto em que anteriormente alimentávamos e encilhávamos os cavalos.” Mais tarde, Roger Taylor montaria seu conjunto de peças de bateria no interior da mesma edificação, conectando-o até o estúdio por meio de metros de cabos que atravessavam o pátio.

A tranquilidade de Wye Valley proporcionou aos integrantes do Queen certo distanciamento do turbilhão de suas vidas profissionais. Com a liberação de seus vínculos contratuais com a Trident e o afastamento de Jack Nelson, outra turnê pelos Estados Unidos havia sido cancelada. “Isso foi um tremendo golpe”, admitiu Roger Taylor. As instruções do novo empresário, John Reid, para o Queen eram simples: “Eu cuidarei dos negócios; vocês vão, e gravem o melhor disco que puderem.”

No mesmo dia em que o Queen iniciaria seus trabalhos no Rockfield, Roy Thomas Baker telefonou para a Trident. “Eu lhes disse que não queria mais ser empresariado por eles... Acho que essa foi a única vez que recebi um

telefonema de retorno da parte deles”, disse Baker, em 1982. Ele mesmo, aliás, assinaria um contrato com a John Reid Enterprises. Com um problema comercial a menos para atormentá-lo, o produtor voltou suas atenções para o trabalho que tinha em mãos.

As sementes do que viria a tornar-se “Bohemian Rhapsody” eram provenientes da peça musical meio composta, com a qual Freddie e Chris Smith em Ealing, mais de cinco anos antes; a peça que Smith lembra-se de Freddie haver chamado de “The Cowboy Song” (“A Canção do Caubói”), após haver cantado o primeiro verso de sua letra: “*Mama, just killed a man*” (“Mamãe, acabo de matar um homem”). Roy Thomas Baker ouvira a canção pela primeira vez no início de 1975, durante uma visita ao apartamento de Freddie. Os dois haviam combinado de saírem para jantar, mas Mercury insistiu para que o ouvisse tocar “uma coisa em que estava trabalhando. Então, ele sentou-se ao piano, tocou a primeira parte, e disse: ‘Esta é a sequência de acordes’ — que foi seguida por um desenvolvimento normal, e eu pude adivinhar tratar-se de uma balada. Ele tocou um pouco mais, seguindo a melodia, e, de repente, parou. ‘Aqui é onde entra a parte da ópera’, disse ele. E nós dois simplesmente explodimos em gargalhadas.”

Como aprendiz de estúdio na Decca Records, Baker havia auxiliado nas gravações da D’Oyly Carte Opera Company, um conjunto conhecido por suas interpretações das composições operísticas ligeiras de Gilbert e Sullivan. Era essa experiência que ele gostaria de levar para a gravação de “Bohemian Rhapsody”. “O Queen surgia, sempre, com tantas ideias”, disse ele; “mas, meu trabalho consistia-se em organizar essas ideias para fazer com que funcionassem.” Ele ainda adotava outro “mantra”: “Ideias não eram problemas: elas eram desafios. Eu jamais diria ‘isto não é possível’.”

A atitude ao estilo “nunca diga nunca” de Baker foi uma bênção. Então, os hábitos de trabalho do Queen já estavam bastante bem estabelecidos: cada um dos integrantes da banda compunha sozinho, antes de trazer suas ideias ao conhecimento dos outros, para receber sugestões, aperfeiçoamentos ou mesmo a rejeição. Isto podia ser, como disse Roger Taylor, “um processo solitário”. Durante a criação de *A Night at the Opera*, as desvantagens desse método se tornariam evidentes. Em algumas ocasiões, os integrantes da banda viam-se trabalhando em duplas — ainda que, às vezes, em estúdios diferentes. “Você perde um pouco do espírito de grupo”, disse May à *Melody Maker*, em 1975. “Posso apontar algumas coisas nesse álbum que sofreram

prejuízos devido ao fato de não estarmos todos lá, juntos, e, por isso, uma responsabilidade muito grande recaía apenas sobre um de nós.”

Assim, quando Mercury chegou ao Estúdio 1 do Rockfield, trazendo “Bohemian Rhapsody”, seus companheiros de banda não faziam ideia do que poderiam esperar. Freddie anotara as ideias que tivera para a canção nos cadernos que seu pai, Bomi, usava em seu trabalho como contabilista. “Não se tratava de notação musical comum”, recordou-se Brian May, “mas, sim, de lás, sis e dós em blocos, como ônibus cruzando as folhas de papel a toda velocidade. Ele parecia ter a coisa toda montada e funcionando dentro de sua cabeça.”

A obra completa previa espaço para vocais *a capella*, balada sentimental, heavy metal dilacerante e uma seção operística no meio, para cuja gravação foram — supostamente — necessários 180 *overdubs*. A faixa de acompanhamento básica foi gravada no Rockfield, com — tal como se recordou Taylor — “Freddie regendo”. A primeira seção, logo após a introdução *a capella*, era bastante simples, contendo apenas as sonoridades de um piano, contrabaixo, guitarras e bateria. Uma vez completada, Baker deixou trinta segundos de fita sem gravação no final, para que fossem futuramente utilizados para o acréscimo do que já era chamado de “a parte da ópera” — embora ainda não soubesse quão envolvida essa parte viria a ser —, antes que a banda gravasse a parte final, ao estilo hard rock, com May tocando um refrão composto por Mercury em mi maior, um acorde difícil para qualquer guitarrista. Porém, para adotar o “mantra” de Baker, aquilo não era um problema, mas um desafio...

“Estávamos todos um tanto hesitantes quanto à maneira pela qual ele iria conectar todas aquelas partes“, admitiu May. Em 1969, Freddie já havia tomado de “empréstimo” à canção dos Beatles “A Day in the Life” a divisão musical e a conexão de diferentes ideias para compor “The Cowboy Song”. Desta vez, ele compusera sua própria seção central pseudo-operística (“*mock opera*”, como ele a chamava; literalmente, “imitação de ópera”, mas, também, um trocadilho com a expressão “*rock opera*”), com uma letra que citava nominalmente o famoso personagem cômico italiano do século XVII, Scaramouche; o fandango, a dança popular dos países da península ibérica; o astrônomo italiano Galileo Galilei; e Fígaro, o personagem operístico de Rossini e de Mozart. Para somar-se a esse multiculturalismo, ele incluiu o substantivo árabe *bismillah*, comumente empregado nas preces islâmicas.

Esta foi a primeira vez que Mercury fez uma referência explícita às suas origens étnicas em uma canção do Queen. Entrevistado em 1996, o relações-públicas do Queen, Tony Brainsby, afirmou que “Freddie evitava a todo custo fazer qualquer menção a Zanzibar. Ele simplesmente achava que aquilo não condizia com a sua imagem.” Não porque seus companheiros de banda jamais tivessem se sentido excluídos pelo que ele cantava. “Nós não comentávamos, uns com os outros, acerca das letras”, admitiu May. “Nós nos sentíamos envergonhados demais para falarmos sobre as letras.” Até a presente data, ninguém que tenha tido qualquer espécie de conexão com a banda jamais revelou de onde proveio o título da composição.

Na era pré-digital, o Queen dispunha apenas de vinte e quatro canais analógicos de gravação com que trabalhar. Não obstante, para complicar ainda mais o processo, à época era preciso que eles gravassem primeiro os vocais de fundo, para que, depois, fosse gravado o vocal principal. “Aquele não era a maneira normal de fazer as coisas”, admite Baker. “Mas nós não teríamos canais suficientes para gravar os requintados vocais de fundo se as coisas não fossem feitas assim.” O processo tornou-se ainda mais complexo quando, segundo explica Roger Taylor, “Freddie começou a acrescentar mais e mais ‘Galileos’.”

“A cada vez que Freddie acrescentava um ‘Galileo’, eu emendava mais um pedaço de fita ao rolo”, disse Baker. À medida que isso acontecia, as incontáveis voltas adicionais de fita faziam com que o rolo de fita de Baker se assemelhasse a “uma zebra, galopando a toda velocidade”. Após ser tocada inúmeras vezes, a fita perdia gradualmente seu registro, e a gravação parecia tornar-se cada vez mais inaudível. O que aconteceu a seguir passaria para a mitologia do Queen, do mesmo modo que as origens do pedaço de pedestal de microfone usado por Freddie.

O processo extremamente preciso, com a gravação de uma harmonia vocal por vez, requeria — no jargão dos engenheiros de estúdio — o “rebatimento” de cada harmonia sobre o canal seguinte, e assim sucessivamente. Segundo explica Brian May: “A fita original já havia se tornado fina. As pessoas acham que esta é mais uma história lendária, mas se você segurasse a fita contra a luz poderia enxergar através dela. A cada vez que a fita era passada sobre os cabeçotes, perdia mais um pouco de sua camada de óxido.” A gravação foi logo copiada para uma nova fita, mas, tal como melancolicamente recorda-se Brian May, “A cada vez que Freddie

acrescentava outro ‘Galileo’ nós perdíamos alguma coisa.”

O Queen deixou as instalações do Rockfield em setembro. O tráfego de ruidosas bandas de rock pelo estúdio continuou intenso, quando o ex-contrabaixista do Hawkwind, Lemmy, chegou para gravar com sua nova banda, o Motörhead. Embora o álbum do Queen estivesse longe de ser terminado, a banda já encontrara um nome em potencial para o trabalho. Segundo Roy Thomas Baker, após um dia particularmente tenso em Rockfield, o produtor convenceu os integrantes da banda para que fossem relaxar um pouco na casa que ele alugara nas proximidades. Ali, Baker possuía um dos primeiros aparelhos reprodutores de videocassete, e, depois de alguns drinques, a banda assistiu à comédia dos Irmãos Marx — lançada em 1935 — *A Night at the Opera* (“Uma Noite na Ópera”). Considerando a épica composição de “Bohemian Rhapsody”, “o título parecia terrivelmente adequado.”

De volta a Londres, o Queen iniciou a maratona de sessões de *overdubbing* nos estúdios Sarm East e Scorpio. O engenheiro-assistente do Sarm, Gary Langan (que, juntamente com Gray Lyons, também contribuiria para a engenharia sonora de parte do álbum) trabalhara com o Queen pela primeira vez em *Sheer Heart Attack*. Trabalhar em *A Night at the Opera* abriu-lhe os olhos. O Sarm East era um estúdio pequeno, localizado no final da Brick Lane, no East End londrino. Dia após dia, o estúdio enchia-se com um vasto sortimento de *roadies*, enquanto Mercury, Baker e Mike Stone (apelidados por Langan como “Rag”, “Tag” e “Bobtail”; em tradução livre, algo como “Corda”, “Caçamba” e “Cotó”) faziam do console no Trident-B sua residência (tempos depois, o equipamento seria vendido, a um preço superinflacionado, como “a mesa de som utilizada na mixagem de ‘Bohemian Rhapsody’”).

“Freddie só ‘abandonaria seu posto’ quando Brian transferiu-se para lá”, diz Langan, hoje em dia. “Pelo restante do tempo, ele se sentava ali, por horas sem fim, batucando suas unhas esmaltadas sobre a mesa, vestindo suas calças de cetim negro com o cós desabotoado.” Langan ficava desconcertado pela maneira com que Mercury se vestia, mesmo que fosse apenas para uma sessão de trabalho no estúdio. Outras pessoas também se lembram do lugar que Freddie reservava para sua escova de cabelos sobre a mesa de mixagem, diante de si.

Gary deparou-se com o mesmo nível de exigente perfeccionismo quando

May chegou ao Sarm. “As pessoas comentam sobre Michael Jackson haver gasto duas semanas para obter uma determinada gravação de bateria, mas eu posso contar histórias sobre Brian May haver passado uma semana dedicando-se a um único solo de guitarra”, insiste ele. Langan também ficou intrigado com a dinâmica da banda. “Para mim, qualquer banda é constituída de diferentes ‘elementos químicos’. No caso do Queen, havia Roger Taylor, que desempenhava o papel de ‘criança incontrolável’ e, na outra extremidade do espectro, havia o ‘senhor metódico’ Brian May. Eu me oferecia para preparar um pouco de chá ou café e passava pela sala, perguntando sobre o que Freddie, Roger, Mike e quem mais estivesse por ali desejavam, e, então, eu perguntava a Brian o que ele preferiria. Ele fazia uma pausa grave, ponderando, e perguntava: ‘Quantos chás você vai preparar? Quantos cafés?... Dois?... Três? É mais fácil para você preparar mais um café ou mais um chá?’ Eu podia passar uns dez minutos apenas fazendo isso. Sei que ele estava tentando tornar as coisas mais fáceis para mim, mas, no final, eu acabava dizendo: ‘Brian! Apenas diga-me o que você prefere!’”

Não foi senão até que o último segmento de fita das gravações de “Bohemian Rhapsody” fosse emendado que qualquer pessoa — inclusive Mercury — tivesse a exata noção do que eles haviam criado. Para Gary Langan, ao ouvir a totalidade dos quase seis minutos de duração da canção foi “um dia que ficou marcado para sempre; meu queixo pendia e batia no peito”. E o resultado deixou perplexas outras pessoas, também. Ian Hunter deixara a Mott The Hoople e estava a ponto de cooptar a maioria dos integrantes do Queen para que tocassem em seu álbum solo, quando chegou ao estúdio.

“Eles soltaram a música para rolar sobre nós, através de quatro enormes alto-falantes”, recorda-se ele. “Eu não conseguia entender nada sobre toda aquela pompa e circunstância. Era algo como ser atropelado por um caminhão. Fred disse: ‘O que você acha?’, e eu não fazia a menor ideia sobre o que responder. Ele insistia: ‘Você não ouviu aquela terceira harmonia no segundo verso? Há uma ligeira variação, ali.’ E olhei para ele, atônito, e respondi: ‘Me dê um tempo.’ Ele simplesmente não se dava conta. Ele estivera ‘internado’ no estúdio por três dias, seguidos.”

Desafiadoramente, Mercury anunciou que “Bohemian Rhapsody” seria o próximo compacto do Queen. Ele contava com o apoio dos demais integrantes da banda — ou o de quase todos eles (“Houve uma ocasião em

que os outros acharam que seria melhor encurtar um pouco a duração da canção”). Entrevistado no início dos anos 1990, o falecido Peter Brown declarou que John Deacon posicionou-se contrariamente ao lançamento da canção em um compacto sem que ela fosse “editada”. Supostamente, quando John Reid tocou “Bohemian Rhapsody” para que Elton John a ouvisse, a resposta do cantor teria sido: “Você está louco?”

Todavia, para uma banda que, segundo afirmava Freddie “brigava por qualquer coisa; até pelo ar que respirávamos”, o Queen apresentou-se como um todo coeso diante da EMI. Por trás das bravatas, todos sabiam estar lutando pela própria sobrevivência: eles haviam saído “feridos” dos acordos com a Trident e com o cancelamento de outra turnê pelos Estados Unidos, e sabiam que deveriam causar impacto com seu novo lançamento. “Diga-me qual outra banda jamais lançou um compacto operístico?”, inquiriu Mercury. “Não consigo me lembrar de nenhuma.”

Roy Thomas Baker defendeu a escolha de “Bohemian Rhapsody” para ser lançada como um compacto, citando o precedente de “MacArthur Park”, o sucesso de Richard Harris, lançado em 1968, com seus quase sete minutos de duração. Porém, este argumento não foi suficiente para quebrar o gelo da EMI. “Segundo os comentários deles, a BBC não tocaria uma canção tão longa, quando o padrão corrente não excedia três minutos e meio.”

Paul Watts, gerente-geral da divisão internacional da EMI, também se alinhava entre os que duvidavam disso. “Eu estava esperando por algo muito especial”, disse ele. “Então, quando eles tocaram ‘Bohemian Rhapsody’ para que eu ouvisse, minha reação foi: ‘Que diabos é isso? Vocês estão loucos?’” Tanto Watts quanto o mais ferrenho aliado do Queen na EMI, Eric Hall, sugeriram a produção de uma versão da canção editada especialmente para tocar no rádio. O Queen, como um todo, recusou-se terminantemente a fazer isso.

Eric Hall diz haver “contrabandeado” uma cópia da gravação para Kenny Everett, então um DJ da Capital Radio, de Londres. Roy Thomas Baker diz, ainda, que convidou Everett para que fosse ao estúdio Scorpio, na Euston Road, em Londres, para que ouvisse a canção e emitisse sua opinião. Everett (que morreu em 1995), aparentemente, ficou tão impressionado que teria dito à banda que aquele era um sucesso garantido. Ele solicitou uma cópia, que a banda concordou em dar-lhe mediante a promessa um tanto frouxa de que ele não tocasse a gravação em seu programa radiofônico. No dia seguinte,

Everett tocou alguns segundos de “Bohemian Rhapsody” no ar, antes de deixar seus ouvintes “salivando” de suspense, alegando não lhe ser permitido tocar mais do que aquilo. Após haver tocado mais alguns trechos curtos, Everett finalmente mandou a canção ao ar, na íntegra. com todos os seus cinco minutos e 55 segundos — por catorze vezes ao longo de um fim de semana.

John Garnham, o ex-guitarrista do “1984”, ouviu “Bohemian Rhapsody” pela primeira vez através do rádio. Tal como Ian Hunter, ele não teve muita certeza sobre o que deveria pensar. “Telefonei para Brian e disse: ‘Para que você lançaram esse monte de porcaria?’”, ri-se ele. “Aquilo demonstrava meu senso de julgamento. Eu sempre tivera comigo, desde o ‘1984’, aquela coisa de que deveríamos fazer um tipo de música que as pessoas pudessem dançar; mas ‘Bohemian Rhapsody’ parecia ainda mais distante disso do que o som de Hendrix ou do Cream. Eu simplesmente não captei o espírito da coisa, à época.”

Fãs que saíram para comprar o compacto na manhã seguinte foram informados de que este ainda não havia sido lançado. A mão da EMI fora forçada. Everett tocara a canção no ar repetidamente, derrubando o argumento da gravadora de que “Bohemian Rhapsody” seria longa demais para ser tocada no rádio. A EMI cedeu, e, no dia 31 de outubro, “Bohemian Rhapsody” foi lançada como o quinto compacto do Queen. A canção entrou para a parada de sucessos na 47ª posição. Dez dias depois, com o lançamento do compacto, alcançou a 17ª e, logo em seguida, saltou para a 9ª posição. Então, o Queen deu-se conta de que não poderia apresentar a canção ao vivo e abordou o diretor Bruce Gowers — que, anteriormente, dirigira a filmagem da turnê *Rainbow* — para que rodasse um filme promocional, para ser veiculado no *Top of the Pops*. Em 1975, a verba para a execução de filmes promocionais para canções pop girava em torno de seiscentas libras; mas, segundo Gowers o filme de “Bohemian Rhapsody” custou 3.500 libras — uma quantia excessiva para a época, embora irrisória para os padrões atuais.

Gowers e sua equipe chegaram ao estúdio de filmagens Elstree onde o Queen ensaiava para sua próxima turnê. A premissa para a realização do vídeo era simples: filmar a banda tocando ao vivo no palco do estúdio e “trazer à vida” a imagem da capa do álbum *Queen II*, animando as imagens das cabeças dos integrantes da banda e capturando a pose de Mercury ao emular Marlene Dietrich. Embora as tomadas em múltiplos ângulos e os

efeitos visuais “viajantes” fosse pioneiros para a época, a filmagem levou apenas três horas para ser concluída. “Nós começamos às sete e meia”, disse Gowers. “Trabalhamos até as dez e meia e às quinze para as onze já estávamos em um pub.”

Em meio a todos os “Scaramouches”, os “bismillahs” e os “Galileos”, uma pergunta permanecia sem resposta: sobre o que falava “Bohemian Rhapsody”? Evasivo como de hábito, Mercury insistiu em que “as pessoas devem simplesmente ouvi-la, pensar sobre ela e, então, decidirem o que ela significa”. Taylor afirmou: “É óbvio sobre o que a canção trata.” May tinha sua própria opinião a respeito disso: “Não creio que jamais venhamos a saber sobre o que se trata; e mesmo que eu soubesse, é provável que jamais lhes dissesse. Mas a qualidade principal de uma grande canção é que você pode relacioná-la às suas próprias experiências pessoais e à sua própria vida. Creio que Freddie possa estar lidando com problemas em sua vida pessoal e tenha decidido expressar-se através da música. Mas não creio que, a esta altura dos acontecimentos, esta fosse a melhor coisa a ser feita; então, ele deve haver decidido deixar isso para mais tarde. Acho que é melhor deixar isso como um grande ponto de interrogação, no ar.” De fato, pelo final de 1975, mudanças significativas estavam tendo lugar na vida pessoal de Mercury; mas ele não pretendia torná-las de conhecimento público.

Enquanto isso, o chefe do departamento de imprensa e promoções da EMI, Martin Nelson, vinha conduzindo o Queen por apresentações ao vivo e entrevistas desde o lançamento de *Sheer Heart Attack*. Em novembro, com a turnê prestes a ser iniciada, Nelson foi instruído a arranjar um estúdio onde Reid pudesse encontrar-se com a banda e tocar-lhes a mixagem final de *A Night at the Opera*. “Consegui arranjar o Radio City, em Liverpool”, recorda-se Martin. “Nos concederam uma sala isolada ‘fora do ar’, mas o próprio estúdio ainda estava em construção, e ninguém me avisou que todo o equipamento ainda não havia sido completamente conectado. Todos nos reunimos ali, às onze horas da manhã. John Reid chegou a bordo de um Rolls-Royce, vindo diretamente de Londres. Não havia bancos ou cadeiras no estúdio, de modo que todos tivemos de nos sentar no chão. Então, havia um gravador em funcionamento, mas apenas em mono, fazendo com que o som fosse emitido através de um único alto-falante. Esta não é a melhor maneira de ouvir pela primeira vez a gravação recém terminada de seu novo álbum. John estava fumegando de raiva.” Nelson conseguiu escapar à vazão

irrefreável da ira do empresário quando Reid saiu para a rua e viu seu carro. “Eu tive sorte. O estúdio era localizado na Stanley Street, que fica em uma vizinhança um tanto perigosa. Alguém roubara as calotas das rodas do carro de John, e ele ficou furioso por isso.”

O Queen iniciou uma série de 24 apresentações no dia 14 de novembro, com duas noites no Liverpool Empire. Para condizer com a grandiosidade de seu novo compacto, a disposição no palco, agora, contava com mais luzes, mais chamas de magnésio e mais gelo seco do que nunca. O conjunto de peças de bateria de Taylor foi acrescido de um gigantesco gongo (tal como o de John Bonham), enquanto uma das caixas estava cheia de cervejas para que suas baquetas chapinhassem sobre a superfície do líquido, durante seu solo.

A apresentação iniciava-se com a gravação de uma introdução feita pelo “melhor amigo” Kenny Everett (“Senhoras e senhores... Uma noite na Ópera!”), seguida pela gravação da seção operística de “Bohemian Rhapsody”, antes de a banda adentrar o palco para continuar tocando a canção, com exceção do último verso. “Bohemian Rhapsody” seria bisada após uma sequência de canções, que incluía “Ogre Battle”, “Flick of the Wrist” e “Killer Queen”. Em apresentações posteriores, “Bohemian Rhapsody” seria tocada em um único segmento, com a banda deixando o palco apenas durante a execução da gravação da seção operística (que, segundo Brian May, “nos dava a oportunidade para que trocássemos nossas roupas”), antes de tornar a entrar em cena para tocar o final da canção.

Nessa oportunidade, os figurinos de Freddie no palco abrangiam uma gama que ia desde um terno Hermes “com asas” e um traje preto com vários cortes abertos, até *shorts* de cetim justíssimos “de fazer chorar” (“Chocante? A intenção é parecer exatamente assim, querido”, diria ele a um redator da *Melody Maker*) e um quimono japonês de duzentas libras. Três apresentações depois, no Coventry Theatre, a faixa com que o quimono era amarrado à cintura desapareceu em meio à plateia, e Pete Brown foi enviado para que arranjasse algo que a substituísse — e Mercury teve de improvisar usando um lenço de seda. Tal como escreveu Jonh (sic) Ingham, na *Sounds*, “Freddie reage à sua plateia como uma atriz emocionalmente desequilibrada: Gloria Swanson, ou, talvez, Holly Woodlawn interpretando Bette Davis. No auge da segunda noite em Bristol, ele subiu sobre o ressalto da bateria, fez uma pausa, olhou para a multidão e, completamente tomado de emotividade cordial, levou seus delicados dedos aos lábios e soprou um beijo...”

A equipe de apoio itinerante do Queen agora incluía Peter Hince, um ex-*roadie* da Mott The Hoople, designado para atender especificamente a Mercury e a Deacon. Peter logo compreendeu e soube satisfazer o perfeccionismo de Freddie. “Se alguma coisa não estivesse funcionando muito bem, Freddie imediatamente exigia uma reposição”, recordou-se ele. “Tudo tinha de ser da melhor qualidade, e funcionar da melhor maneira.”

Tal atenção aos detalhes estendia-se até à contratação de um massagista particular, chamado Steven, que, durante o dia, era um fisioterapeuta e já trabalhara para Rudolf Nureyev. No entanto, os serviços do relações-públicas do Queen foram dispensados, por não serem mais considerados necessários. Brainsby afirmou que ao ouvir “Bohemian Rhapsody” pela primeira vez, sentiu-se “como um pai, cuja esposa tivesse acabado de dar à luz”. Ele cuidara dos interesses da banda por três anos, mas, devido às mudanças no regime de empresariado, o cargo de relações públicas do Queen seria assumido por uma funcionária da John Reid Enterprises, Caroline Boucher. “O trabalho com o Queen era muito fácil e agradável; e eles eram muito cooperativos e bacanas”, diz Caroline, hoje em dia. “Elton John estava iniciando uma fase muito difícil, devido ao uso de drogas; por isso, era muito mais simples lidar com o Queen do que com Elton. Embora Freddie pudesse, às vezes, proporcionar momentos difíceis se as coisas não fossem exatamente do jeito que ele quisesse, pois ele era extremamente perfeccionista.”

No dia 20 de novembro, o *Top of the Pops* levou ao ar o vídeo promocional de “Bohemian Rhapsody”. Em um dia de folga entre as apresentações em Cardiff e em Taunton, os integrantes do Queen e os da banda coadjuvante na turnê, Mr. Big, reuniram-se em um quarto de hotel para assistirem à apresentação na TV. Aquela seria a primeira vez que o Queen veria o vídeo terminado. “Houve uma explosão de risos”, recordou-se Brian May, quando o grupo amontoou-se diante do aparelho de televisão para assistir-se em ação, com as quatro cabeças, separadas dos respectivos corpos, “cantando” a parte operística da canção — inclusive a cabeça de John Deacon, o único integrante do Queen que jamais cantara em estúdio e cujo microfone sempre permanecia desligado sobre os palcos.

“Eu adorei o vídeo. Achei-o maravilhoso”, relembra o vocalista principal da Mr. Big, Jeff Pain, que se apresentava ao vivo com o nome artístico de “Dicken”. Em 1977, a Mr. Big teria um sucesso incluído entre os *Top 5* com “Romeo”, lançado em um compacto. Em 1975, a banda era empresariada

pelo manipulador da Mott The Hoople, Bob Hirschman, e havia lançado seu álbum de estreia, *Sweet Silence* — um disco muito mais “pesado” do que o título de seu recente sucesso poderia sugerir. “Fred nos disse quanto havia gostado de *Sweet Silence* — particularmente de uma canção intitulada “Zambia”. Eles costumavam botar uma gravação do álbum para tocar, enquanto viajávamos juntos, no ônibus, durante a turnê. Eu ficava um tanto embaraçado e dizia: ‘Não, não! Freddie, por favor, toque *Sheer Heart Attack*...’”

As duas bandas haviam-se conhecido no estúdio Elstree, pouco antes da data programada para o início da turnê. “O Queen pouco ‘se lixava’ para as apresentações ao vivo, e seus ensaios soavam horríveis”, diz Dicken. “Nós assistimos a alguns deles e pensamos: ‘Ora, vamos varrer esses caras do palco.’ Então, quando chegamos a Liverpool, assistimos à apresentação do Queen dos bastidores, e tudo o que pudemos dizer foi ‘Oh!...’”

Em 21 de novembro, o dia seguinte à estreia de “Bohemian Rhapsody” no *Top of the Pops*, a EMI lançou o álbum *A Night at the Opera*. Embora obscurecido pelo épico contido no compacto, dificilmente se poderia dizer que as composições do restante do disco ficassem para trás em termos de ambição. Em anos posteriores, esta viria a tornar-se uma afirmação estereotipada, feita por quaisquer bandas de rock; mas a explicação de Brian May de que “queríamos que *A Night at the Opera* fosse o nosso *Sgt. Pepper’s*” não parece nem um pouco exagerada. O álbum fora criado em seis estúdios diferentes, sendo que, ocasionalmente, três desses foram utilizados simultaneamente. Seu custo de produção alcançou a soma — até então, inaudita — de 40.000 libras, o que gerou rumores de que este seria o álbum mais caro a ter sido gravado, até então (informação que, mais tarde, foi negada pela banda). Além disso, tamanha fora a intromissão da banda no processo de elaboração do disco que o lançamento teve de ser postergado, não coincidindo com o início da turnê que o promoveria. Nem bem a banda anunciara o futuro lançamento e promovera uma audição preliminar de *A Night at the Opera* em uma entrevista coletiva à imprensa no Roundhouse Studios, em Londres, Roy Thomas Baker já teria reavido as fitas e as levado de volta ao estúdio, para continuar o trabalho de acabamento. “Este álbum combina a ousadia de *Queen II* com as boas melodias de *Sheer Heart Attack*”, disse Mercury à imprensa. “São as melhores canções jamais compostas.” Com um floreio como toque final, a arte na capa do álbum

retratava um brasão majestoso, que incorporava leões, fadas e um cisne sobre a ornamentada letra Q do logotipo da banda. “Meu lado publicitário aflorou, quanto a esse aspecto”, explicou Mercury. “Nós encaramos isso como uma campanha; um projeto.”

A canção de abertura do álbum era bastante impactante. Composta por Mercury, “Death on Two Legs (Dedicated to...)” revela o vocalista cuspidor bile acerca de sanguessugas e putrescentes ratos de esgoto, e parece haver sido inspirada por alguns notórios malfeitores. Não foi senão quando a capa do disco já estava sendo impressa e um executivo da EMI leu a letra que o selo manifestou suas dúvidas (segundo Paul Watts, “alguém disse: ‘Vocês estão certos quanto a isto?’”). A letra da canção é tão doentia que Mercury lembrou-se de que May “sentia-se mal ao cantá-la”. Contudo, “Death on Two Legs” era, em grande medida, “um filho querido” do vocalista. “No estúdio, Freddie insistiu para que o volume de seus fones de ouvido fosse elevado ao máximo, para que alcançasse as notas mais altas ao cantar. Porém, o volume era tão alto que seus ouvidos começaram a sangrar”, recorda-se Gary Langan. (O próprio Mercury afirmou a um repórter que foi sua garganta que sangrou.)

Na sequência do álbum, “Lazing on a Sunday Afternoon”, uma popularesca canção ao estilo “teatro de revista”, chega como um ligeiro alívio, e o Queen explora a sensação similar provocada por “Seaside Rendezvous” e “Good Company”. O restante do álbum também ilustra a natureza eclética do trabalho de composição da banda. “Love of My Life”, de Mercury, seria a mais sutil das baladas a evidenciar a grande paixão que ele nutria pela música clássica. Mercury inclusive persuadiria May a tocar uma harpa na canção — um procedimento cercado de dificuldades, pois o instrumento oscilava, de maneira frustrante, ao soar ora em perfeita afinação, ora completamente fora de tom.

Depois da inconsequente “Misfire” em *Sheer Heart Attack*, a canção “You’re My Best Friend, de John Deacon, mais parecia ter sido obra de outro compositor. Funcionando como a antítese de “Bohemian Rhapsody”, esta é uma canção pop de desconcertante simplicidade, dedicada à sua esposa, que dá ao compositor a oportunidade de apresentar-se tocando um teclado eletrônico (Taylor disse que “Freddie achava que a sonoridade do teclado eletrônico era infinitamente inferior à do piano de cauda”). Contudo, “You’re My Best Friend” teve o mérito de soar diferente de qualquer coisa que o Queen fizera antes, continuando a ser totalmente convincente — um “truque”

a que a banda recorreria repetidas vezes, pelos anos vindouros.

A crença de John Anthony de que Roger Taylor era o astro pop mais óbvio do Queen pareceu confirmar-se pela contribuição do baterista para *A Night at the Opera*. “I’m in Love With My Car” foi realmente inspirada pelo técnico de som da banda, John Harris: “um piloto de competição, até a medula”, segundo Taylor, cujo orgulho e alegria era o seu Triumph TR-4 — embora Taylor tenha gravado o som do motor de seu próprio Alfa Romeo para constar da canção. “I’m in Love With My Car” terminou sendo escolhida para o lado B do compacto que continha “Bohemian Rhapsody”, o que rendeu ao baterista o recebimento de quantias consideráveis a título de *royalties*. Tal como explicou Brian May, “Àquela época, todos trabalhávamos nas canções uns dos outros, mas, quando se tratava de estabelecer os créditos, era a pessoa que tivesse trazido a ideia original quem os levava. ‘Eu compus a maldita música; então, os créditos são meus.’ Inúmeras injustiças terríveis aconteceram devido à composição de muitas canções. As maiores delas tinham algo a ver com os lados B dos compactos. ‘Bohemian Rhapsody’ vendia um milhão, e Roger recebia a mesma quantia que Freddie pelos direitos de composição, porque ele havia feito ‘I’m in Love With My Car’. Houve disputas por causa disso, por vários anos.” O Queen finalmente mudaria esta “regra” em 1982, com o sucesso do compacto que continha “Under Pressure”. “Uma decisão sensata”, disse Taylor, “uma vez que o aspecto financeiro das coisas pode ser um grande fator de desagregação.”

Afora a bastante unidimensional “Sweet Lady”, a participação de Brian May como compositor em *A Night at the Opera* foi tão variada quanto a de seus companheiros de banda. A canção abertamente folk “39” foi cantada por May, tendo sido sua letra supostamente inspirada pelo poeta e romancista alemão Hermann Hesse. “Trata-se de uma história de ficção científica”, disse May a um entrevistador. “É sobre alguém que vai embora, deixando para trás sua família, e, quando retorna, dá-se conta de que envelheceu um ano, enquanto todos os outros envelheceram cem anos.” Esta não seria a última vez que o guitarrista comporia uma canção exprimindo sua apreensão por haver se afastado de seu lar e de sua família.

Porém, a maior “cartada” de May seria “The Prophet’s Song”, uma faixa com mais de oito minutos de duração. “É uma ousadia... Uma faixa mastodôntica”, disse Mercury a Kenny Everett. May afirmou que a canção

fora inspirada por um sonho, e que abordava seus temores quanto à raça humana: sua falta de empatia e incapacidade de interação. “As pessoas não fazem contato suficiente, umas com as outras”, explicou ele. Com seus refrãos wagnerianos, seus sentimentos bíblicos e um interlúdio vocal *a capella* — além de incontáveis *overdubs* —, a canção denota toda a ambição de “Bohemian Rhapsody”, embora não possua o mesmo apelo pop. Depois de “Bohemian Rhapsody”, o álbum termina com a versão abreviada do Queen para o hino nacional britânico. Durante o evento para a audição do disco, Mercury, em um gesto típico, pôs-se em pé, de um salto, durante a execução de “God Save the Queen”, exigindo que todos os representantes da imprensa fizessem o mesmo: “De pé, seus *frouxos*!”

Sobre os palcos, o vocalista havia se tornado especialmente mordaz. Depois de ter sido provocado por alguém da plateia durante a apresentação no Free Trade Hall, em Manchester (“Sua bicha louca!”), ele ordenou que um foco de luz fosse apontado diretamente sobre o provocador (“Diga isso novamente, querido”). Em 25 de novembro, quatro dias após a exibição no *Top of the Pops*, chegou a notícia de que “Bohemian Rhapsody” atingira a primeira posição na parada de sucessos. “Nós havíamos acabado de nos apresentar em Southampton”, recorda-se Dicken. “Aquele foi um momento maravilhoso para eles.” Em um raro dia de folga, a comitiva do Queen e da Mr. Big foram assistir a uma apresentação ao vivo da banda de funk Hot Chocolate. O compacto desta última, contendo “You Sexy Thing”, vinha subindo nas paradas, mas, então, estacionara na segunda posição. “O vocalista deles, Errol Brown, veio até nós, depois do show, e disse a Brian: ‘Seus bastardos! Esta era a minha chance de ter um sucesso no primeiro lugar, no Natal!’”

De volta à estrada, a excessiva indulgência alcoólica dominou um dos integrantes da Mr. Big quando este adquiriu uma plaina de carpinteiro e passou a arrancar lascas de madeira do piso do mezanino do hotel em que se encontrava. “Pensei que estivéssemos em Birmingham”, diz Dicken. “Mas ele foi visto praticando aquele flagrante ato de vandalismo pelo comediante Dickie Henderson, que estava hospedado no mesmo hotel. Dickie relatou o que vira à gerência, e ele fez com que todos nós fôssemos expulsos. Freddie não ficou nada contente, por isso.” Dicken também pôde notar quão distanciado dos demais Mercury era capaz de colocar-se, quando ficava mau humorado. “A bordo do ônibus, ele passava a maior parte do tempo

exclusivamente em companhia de seu assistente e de Mary Austin. Eu e o baterista da Mr. Big, John Burnip, éramos admitidos em seu camarim; mas éramos os únicos a fazer isso.” Infelizmente, durante a turnê, a sequência de cinco noites de apresentação no teatro Hammersmith Odeon, em Londres, foi maculada quando o vocalista da Mr. Big caiu no fosso da orquestra. “Aterrissei em cima de um fotógrafo”, explica ele, “e quebrei minha guitarra.”

Poucos dias depois, o ônibus da turnê foi detido pela polícia, na estrada, entre Newcastle e Dundee. Um dos membros da equipe de apoio itinerante havia sido demitido pouco antes, e acredita-se que tenha sido ele o autor de um telefonema anônimo para a polícia, dizendo haver drogas no ônibus. Foram encontradas pequenas quantidades de anfetaminas em poder de alguns dos integrantes da equipe, mas nada havia em poder do Queen ou da Mr. Big, afora uma garrafa de *whiskey* Southern Comfort e uma caixa de aspirinas. Dentro de pouco tempo, Freddie viria a descobrir a cocaína; mas, segundo recorda-se Peter Hince, “as drogas eram um grande tabu entre os integrantes da banda, então”. Quando perguntado por um dos policiais se era usuário de “alguma substância”, Freddie — petulante, como de hábito —, usando um casaco de pele e com os olhos maquiados com delineador, replicou: “Não seja tão impertinente, seu homenzinho estúpido!”

A turnê foi encerrada com duas apresentações no teatro Apollo, em Glasgow; mas o promotor Mel Bush arranhou para que houvesse uma apresentação adicional, na véspera do Natal, no Hammersmith Odeon. O concerto seria transmitido ao vivo, pelo rádio, pela BBC e pelo programa *The Old Grey Whistle Test*.

“Bohemian Rhapsody” passara dezessete semanas na parada de sucessos — nove das quais, ocupando a primeira posição. Para Bruce Gowers, o “cérebro” responsável pelo vídeo promocional, aquela era uma vitória vagamente vazia. Em 1973, Gowers dirigira um documentário ganhador do prêmio Emmy, *Aquarius: Hello Dalí!*, com a participação do famoso pintor Salvador Dalí. “Apesar disso, meu telefone jamais tocava”, disse ele. Então, veio o vídeo de “Bohemian Rhapsody”. “Fiz uma porcaria de vídeo, de seis minutos de duração, e o telefone não parava de tocar.” Gowers prosseguiria em sua carreira, vindo a tornar-se diretor do *reality-show* da televisão norte-americana *American Idol*.

Para Martin Nelson, da EMI, o sucesso do Queen foi a validação dos

esforços de todos. “Passei horas na estrada, com eles”, diz ele. “Todos apertados dentro do Ford Cortina, de propriedade da empresa, que eu dirigia; no qual Brian tinha de sentar-se no piso do carro, no vão existente atrás do banco do passageiro, pois suas pernas eram muito longas. Mas eles fizeram tudo o que lhes foi pedido que fizessem. Freddie pode haver-se revelado um tanto mais ousado, tempos depois, mas o que eu conheci foi um vocalista muito diligente e trabalhador. Foi um trabalho de gênio haver levado ‘Bohemian Rhapsody’ à Capital Radio, porque, depois daquilo, outros DJs passaram a achar normal tocarem a gravação. Mas, apenas depois de Kenny Everett havê-lo feito.” Tal como admite Bob Mercer, também da EMI, “tudo se deve ao Queen. A única coisa que a EMI fez foi ser suficientemente esperta para dizer ‘sim’.”

Parte da imprensa objetou acerca da quantidade de dinheiro e de horas de estúdio gastas para a confecção de *A Night at the Opera*. “Soa como se a equipe de produção tivesse se divertido um tanto exageradamente na sala de controle”, insinuou a *Melody Maker*. Tony Stewart, do *New Musical Express*, concluiu: “Se este é o álbum mais caro a ter sido gravado, creio ser razoável dizer que também seja o melhor. Deus salve a ‘mim’.” Com o compacto na primeira colocação na parada, foram necessárias três semanas para que o álbum *A Night at the Opera* o alcançasse, lá no topo. As suspeitas da crítica ainda perduravam, mas os leitores de todas as publicações da imprensa musical elegeriam o nome do Queen para figurar nas listas de Melhor Compacto Britânico e Melhor Banda, nos meses seguintes.

Com outra turnê pela América do Norte programada para iniciar no Ano Novo, *A Night at the Opera* foi lançado nos Estados Unidos em dezembro. Kris Nicholson, escrevendo para a *Rolling Stone*, elogiou “a disposição do Queen para experimentar, mesmo quando não obtêm sucesso”, concluindo que “entre todos os grupos de heavy metal [...], o Queen é, obviamente, o concorrente mais forte, nesse campo”. O álbum passaria sete semanas na lista dos *Top 10* dos Estados Unidos, chegando a atingir a quarta posição.

De volta à Inglaterra, Mercury abischoitou mais um prêmio Ivor Novello por “Bohemian Rhapsody”, que recém ultrapassara a cifra de um milhão de cópias vendidas. Porém, quando recebeu seu Disco de Ouro comemorativo por *A Night at the Opera*, ele sentiu-se desconfiado. Convencido de que os poderosos da EMI eram demasiadamente sovinas para lhe darem um produto genuíno, Mercury não acreditou que o disco dourado, montado em um

quadro, dentro de uma moldura, fosse o seu próprio álbum. Ele destruiu o arranjo e colocou o disco para tocar em um toca-discos, e, embasbacado, constatou que aquela era, de fato, uma cópia de *A Night at the Opera*.

Tal comportamento suspeito e errático parecia haver se tornado parte da “persona” de Freddie Mercury. “Escaldado” por sua experiência com a Trident, ainda mais do que os outros integrantes da banda, ele questionava a tudo e a todos. Em algum recôndito de sua alma, por trás dos casacos de pele, da cabeleira, das unhas esmaltadas e da profusão de “queridos” e “queridinhos”, ainda vivia Fred Bulsara. “Parece que eu criei um monstro”, disse Mercury, certa vez. “Quando estou em cena, sou extrovertido; embora, por dentro, eu seja um homem completamente diferente.”

A despeito de seu relacionamento publicamente assumido com Mary Austin, Mercury estava em conflito com sua própria sexualidade. Na primavera de 1975, o vocalista conhecera — através de um amigo comum — o executivo de gravadora David Minns, que contava 25 anos de idade. Minns trabalhara para Paul McCartney e, à época, começara recentemente a empresariar um cantor e compositor chamado Eddie Howell. Certa noite, enquanto bebiam em um clube na Kings Road, Mercury beijou-o na face. Minns era abertamente homossexual, mas surpreendeu-se com tal demonstração de afetividade em público vinda de um cantor pop do sexo masculino (ainda que, recorda-se Martin Nelson, da EMI, “minha esposa se lembra de haver visto Fred beijando-me no rosto. E foi isso mesmo o que ele fez”).

Minns foi convidado a ir ao estúdio para ouvir uma gravação de “Bohemian Rhapsody”. Não demorou para que David e Freddie se tornassem amantes. “Freddie era um rapaz muito doce”, disse Minns em uma entrevista, em 2004. “Ele era extremamente sexual, e envolvia as pessoas inescapavelmente.” Contudo, infelizmente, Freddie fora um tanto “econômico” quanto à verdade relativa à sua vida doméstica. Minns foi apresentado a Mary Austin sendo levado a crer que o relacionamento entre ela e Freddie era meramente platônico. Quando os três retornaram ao apartamento na Holland Road, David ficou chocado ao notar que havia apenas um quarto e uma única cama. “Havia, claramente, algo mais naquele relacionamento que ele não fora capaz de revelar-me.”

Entrevistada em 2000, Mary recordou-se de haver percebido uma mudança no comportamento de Freddie para com ela, desde o lançamento do primeiro

álbum do Queen. “As coisas jamais foram as mesmas, depois daquilo”, disse ela. “Nosso relacionamento esfriou. Quando eu chegava em casa, vinda do trabalho, ele nunca estava lá. Ele passou a chegar em casa cada vez mais tarde. Nós, simplesmente, não éramos mais tão próximos como havíamos sido.”

O sucesso ainda maior de “Bohemian Rhapsody” e *A Night at the Opera* pareceu ampliar a distância entre os dois componentes do casal. Enquanto o Queen lutava para escapar à miséria, Mary fora a provedora. Agora, Mercury obtivera dinheiro, reconhecimento e fama. Quando o vocalista encontrou-se com sua irmã, Kashmira, em um dia de folga em York, viu-se seguido por um bando de colegas, ainda adolescentes, que o reconheceram. Então, ele deu-se conta de que não teria mais uma vida privada, também. A certa altura dos acontecimentos, Mercury abriu seu coração para Mary. “Ele me disse: ‘Acho que sou bissexual’”, recorda-se Austin. “Eu disse a ele: ‘Acho que você é homossexual.’ E nada mais foi dito. Nós apenas nos abraçamos.”

A teoria de Brian May de que “Bohemian Rhapsody” refletia as batalhas que Mercury enfrentava em sua vida pessoal é confirmada por Peter Freestone, assistente pessoal do vocalista, ao longo das décadas de 1980 e 1990. “Se você atentar para a maneira como ‘Bohemian Rhapsody’ foi composta, perceberá que há três partes, que descrevem a vida de Freddie”, disse Freestone. “Viver com Mary, a aceitação de sentir desejo por homens e o fato de ele ter vindo, realmente, a dormir com homens.” Mick Rock, que sempre presumira que seu amigo “gostasse de meninos e de meninas”, viu a canção como indicativo de algo mais: “‘Bohemian Rhapsody’ mudou tudo. Foi quando ele atirou toda a cautela ao vento.”

Através de seu novo namorado, Mercury trabalharia fora do Queen pela primeira vez. Eddie Howell, um dos clientes de Minns, havia recentemente assinado um contrato como compositor com a Warner Brothers. Mercury estava na plateia da apresentação de demonstração de Howell no Thursday Club, em Kensington, no outono de 1975, e ficou especialmente impressionado com uma nova composição intitulada “The Man From Manhattan”. Ele perguntou se poderia produzir a canção.

No final, Mercury e Mike Stone viriam a coproduzir a faixa durante as sessões de gravação de *A Night at the Opera*, no estúdio Sarm East. Freddie tocou o piano, enquanto Brian May contribuiu com os solos de guitarra. Howell maravilhou-se quando Mercury trabalhou as intrincadas harmonias

com a mesma notação idiossincrática que o Queen o vira empregar em “Bohemian Rhapsody”. Apesar das sessenta libras cobradas por hora, o vocalista parecia imperturbável com o custo das sessões de gravação. Quando um sino que ele desejava fazer soar como a nota final da canção revelou-se inadequado (segundo Howell: “A nota correta era um ré maior; mas não havia um sino que soasse em ré maior, no estúdio”), um funcionário da empresa foi designado para que encontrasse o sino adequado. Várias horas e centenas de libras de tempo extraordinário de estúdio depois, a canção foi finalmente completada.

A letra de “The Man From Manhattan” foi inspirada pelo romance de grande sucesso de Mario Puzo *O Poderoso Chefão*, enquanto, musicalmente, rendia tributo à sonoridade dos Kinks. Contudo, sob a direção de Mercury, a canção tendia a aproximar-se muito da sonoridade do Queen, tornando-se algo que não soaria estranho caso fosse incluída entre as faixas de *A Night at the Opera*. “O trabalho foi sensacional, mas eu fiz um esforço consciente para não incluir as participações de John Deacon e de Roger Taylor”, disse Howell. Eles teriam participado da gravação, mas eu queria que a música ainda retivesse algo da minha própria identidade.”

A exortação de despedida de Freddie para Howell — “Você deve processar a Warner Brothers se esta canção não se tornar um sucesso” — não foi de grande ajuda. Lançada em 1976, a música naufragou devido à falta de promoção adequada, depois de haver sido descoberto o fato do contrabaixista que tocou na gravação não possuir uma licença para trabalhar como músico. “The Man From Manhattan” encontraria seu lugar durante as passagens de som do Queen e seria registrada em uma caixa de CDs com gravações da banda, lançada em 2000. Ao longo desse período, acompanhando a trajetória da “realeza” do rock, Eddie Howell retomaria uma carreira musical “fora do alcance dos radares”, como compositor a soldo.

Quando a turnê norte-americana de *A Night at the Opera* iniciou, no final de janeiro de 1976, “Bohemian Rhapsody” já constava das paradas de sucessos havia três semanas, tendo chegado à 59ª posição. Durante o fim de semana em que Kenny Everett “bombardeara” as ondas radiofônicas, Paul Drew, diretor de programação do grupo RKO de emissoras de rádio dos Estados Unidos, estivera em Londres e ouvira a gravação. Drew teria adquirido a fita da canção e a teria tocado no ar em seu país de origem. O selo do Queen — então, a Elektra/Asylum — tal como o fizera a EMI, meses

antes, viu-se forçado a lançar a música em um compacto. “Aconteceu a mesma coisa, na América”, disse Mercury. “Um compacto de seis minutos de duração? Vocês devem estar brincando! Ora, talvez vocês tenham conseguido empurrar isso, na Inglaterra...”

A turnê foi iniciada por teatros em Waterbury, Connecticut, Boston e Filadélfia, antes de chegar às quatro noites seguidas no Beacon Theater, em Nova York. Ali, eles juntaram-se a Ian Hunter e Roy Thomas Baker no estúdio Electric Ladyland, onde Mercury, May e Taylor participaram da gravação de uma canção do álbum *All American Alien Boy*. Com a saída de Jack Nelson, o Queen havia escolhido o ex-empresário itinerante de Jimi Hendrix, Gerry Stickels, como seu novo responsável pela turnê, enquanto Roger Taylor contratava seu próprio técnico de bateria, Chris “Crystal” Taylor. As tarefas do assistente pessoal Pete Brown agora incluíam a remoção dos espinhos das rosas que Freddie costumava atirar às plateias, e a surgir como um dublê/sósia de Freddie no palco, durante a execução de “Now I’m Here”. O eco do vocal, utilizado na canção, era acompanhado pelas aparições-relâmpago de Brown a um dos cantos do palco, antes que o verdadeiro Freddie Mercury surgisse no lado oposto. Não obstante, vestir-se como Mercury e atirar flores para a plateia foram os menores problemas que Brown teve de enfrentar durante a turnê. Ter de lidar com os “ares e as graças” do vocalista representaram um desafio de muito maior monta.

A passagem do Queen pelos Estados Unidos seria um acontecimento infinitamente mais significativo do que fora doze meses antes; mas as comemorações após cada apresentação ainda requeriam a presença de todos os integrantes da banda. Porém, enquanto todos os outros se mostravam solícitos ao aparecer para a imprensa, Mercury tornava-se, como disse David Minns, “arredio e fugitivo” — à primeira vista dos patrocinadores da gravadora do Queen, dos interesseiros e de outros puxa-sacos. Segundo Minns e outros integrantes da comitiva, a raiz do problema era sua falta de autocontrole. Quando ele mesmo promovia festas, Freddie desempenhava perfeitamente bem o papel de anfitrião atencioso; mas, em festas organizadas em sua homenagem, ele se tornava tão tímido e sem palavras quanto o adolescente de dezoito anos de idade Farrokh Bulsara, em seu primeiro dia na Escola Politécnica de Isleworth. Mas, diferentemente de seu ego adolescente estudantil, Mercury, agora, podia ter um ataque de nervos sem medo de receber uma repreensão por parte de seus pais. Ele era o vocalista; o astro

pop, que podia dar-se ao luxo de agir como bem entendesse.

Quando o Queen concedeu uma entrevista à *American TV*, em Nova York, foi Mercury quem respondeu às perguntas, enquanto os outros integrantes da banda permaneceram calados, ao lado dele. “Esse é o futuro? É para esse destino que o rock se encaminha?”, perguntou o entrevistador. Coçando a cabeça, o entrevistado retrucou: “Não há mensagem alguma. Não estou tentando colocar qualquer assunto em pauta”, riu-se ele. “Isto é apenas rock ‘n’ roll.”

Por meio da Elektra/Asylum, o Queen contratara a companhia de duas bandas de apoio, para diferentes ramificações da turnê. Tanto o dueto de soul sulista The Cate Brothers, quanto os *rockers* originários de Detroit Bob Seger and The Silver Bullet Band possuíam estilos totalmente diferentes da atração principal. A imprensa musical norte-americana ficou atônita com as disparidades do tipo “médico e monstro” das atrações, mas a turnê prosseguiu; sem “derramamento de sangue”, nem uma repetição da discordância que houvera com o Lynyrd Skynyrd, no ano anterior.

No palco, Mercury não demonstrou qualquer espécie de reticência. “Vou cantar, até que a minha garganta se pareça com a virilha de um abutre”, advertiu ele a um repórter. Entre uma canção e outra, ele atirava rosas sem espinhos às plateias e as brindava com champanhe. Em uma apresentação, uma fã do sexo feminino alcançou a frente do palco e começou a acenar freneticamente para Freddie, entre uma canção e outra. Afinal, Mercury curvou-se e perguntou-lhe, majestaticamente: “Sim, minha querida, o que você deseja?” Quando se tornou evidente que ela apenas pretendia tocá-lo, ele tomou a mão da adolescente de maneira cavalheiresca, antes de sussurrar-lhe, ao ouvido: “Para você, um toque gentil.”

Fechando a turnê com quatro noites no Santa Monica Civic Auditorium e uma apresentação final na San Diego Sports Arena, a imprensa aplaudia o “hard rock purista” do Queen, e previa que a banda conseguiria lotar os dez mil lugares do estádio na próxima vez em que se apresentasse ali. Ao final da turnê, “Bohemian Rhapsody” percorrera seu caminho para figurar entre as “20 mais”, chegando até à nona posição. Contudo, o caso de amor da América com a canção jamais se igualaria ao da Inglaterra — ao menos não até a ocasião em que a música foi relançada após a morte de Mercury. Steven Turner, da *Rolling Stone*, maravilhou-se diante dos *overdubs* e da letra, que era “simultaneamente, violenta e hipnotizante”, embora ainda restasse a

sugestão intrínseca de que o Queen fora um fenômeno europeu e que Mercury, com sua “postura de palco excessivamente afetada”, pudesse impedir sua total aceitação pela América.

No Reino Unido, o filme do concerto do Queen no Rainbow começara a ser exibido nos cinemas, pelo país todo, tão logo a banda iniciara uma turnê de oito noites pelo Japão. Saudados com maior adulação do que receberam em sua primeira visita ao país, Mercury indulgentemente permitiu-se algumas sessões de “terapia de consumo”. “Os japoneses chamam a isso de ‘loucura de compras’,” explicou ele. “Eu andava por ali como se fosse uma espécie de Flautista de Hamelin, com hordas de pessoas me seguindo, gritando para mim: ‘Seu consumista maluco!’” Acompanhado pela esposa do promotor japonês, os ataques consumistas de Freddie tiveram vazão em lojas de departamentos vazias, mantidas abertas somente para o prazer dele. Recairia sobre Pete Brown a responsabilidade pelo frete e o transporte de cadeiras antigas, roupas, objetos de arte e xilogravuras japonesas para a Inglaterra.

“Pete era um fantástico gerenciador de turnês”, esclarece Caroline Boucher. “Porém, ele também era evidentemente disléxico. Como ele conseguia lidar com toda aquela papelada, os itinerários e os horários?... Especialmente no Japão?! Aparentemente, ele costumava memorizar os feitiços das chaves dos quartos de hotel de cada um dos integrantes da banda, para identificar quais quartos eram ocupados por quem.”

Gary Langan testemunhou um episódio semelhante de “loucura consumista” em Londres. “Creio que o Queen tivesse, afinal, recebido os cheques pelos *royalties* da Trident”, recorda-se ele. Mercury havia percorrido a Harrods antes de mudar-se para a casa de Christopher Wray, na Kings Road, e adquirira um jogo de luminárias da Tiffany. “Quando ele voltou, fez questão de anunciar: ‘Meus queridos, não posso gastar sequer um centavo a mais!’”

“Fred gostava de gastar seu dinheiro”, concorda Roger Taylor. “Mas ele exagerava em seus gastos porque sabia que isso era algo ofensivo às pessoas. Ele agia assim propositalmente.” Após vários anos de economias forçadas, cada um dos objetos de arte — cada cadeira ao estilo Luís XIV — adquiridos era uma resposta aos seus críticos, aos irmãos Sheffield e aos que duvidaram dele na escola de arte, em Ealing.

Dispondo de apenas uma semana para superar o *jet lag*, o Queen deu sequência à excursão pelo Japão com uma breve turnê pela Austrália, em

abril. Esta seria a primeira visita da banda ao país desde a malfadada participação no Sunbury Festival, dois anos antes. Naquela oportunidade, Mercury dissera à plateia que quando o Queen retornasse àquele país, seria a maior banda do mundo. Embora este não fosse exatamente o caso, tanto “Bohemian Rhapsody” quanto *A Night at the Opera* haviam vendido bem na Austrália e na Nova Zelândia.

As apresentações do Queen também tiveram esgotadas a maioria das lotações dos espetáculos em Perth, Adelaide, Melbourne e Brisbane. Mas, antes da primeira apresentação da banda no Hordern Pavilion, em Sidney, Mercury teve um ataque de nervos tão memorável quanto extraordinário. Uma feira anual transcorria no local, tornando suas dependências inacessíveis para automóveis. Quando a banda foi aconselhada a percorrer o curto trajeto a pé, através dos corredores da feira, Mercury recusou-se a fazê-lo. Em vez disso, sua limusine abriu caminho por entre a multidão que por ali circulava, enquanto ele refestelava-se sentado no banco traseiro, bebericando champanhe e ignorando solenemente as imprecações e os insultos a ele dirigidos, provenientes do exterior do veículo. Em seu camarim, o vocalista, em um acesso de fúria, apanhou um espelho e quebrou-o sobre a cabeça de Pete Brown, fazendo chover uma cascata de cacos de vidro por todo o recinto. Ao recontar o incidente, em 1996, Brown explicou-o de maneira simples: “Ele apenas tinha de descarregar sobre alguém. Daquela vez, fui eu.” Peter Hince também se recorda do acontecimento, mas garante que se tratava de um espelho suficientemente grande para refletir a imagem de uma pessoa de corpo inteiro. Brown teria saído seriamente ferido do episódio. “Acho que Freddie ainda obrigou Pete a varrer os cacos de vidro, depois de tudo.”

“Pete Brown podia demonstrar possuir um ‘pavio bem curto’, às vezes”, diz Caroline Boucher. “Mas ele era muito bom ao cuidar dos interesses da banda. Ele e seu irmão, Steve, que foi o primeiro produtor de Elton John, eram provenientes de uma criação baseada nas atividades do Exército de Salvação. Isso deve havê-lo dotado de uma enorme paciência e fortaleza moral.”

Em maio, durante uma folga de três meses, Brian May casou-se com sua antiga namorada, Christine Mullen, na Igreja Católica Romana de Saint Osmund, em Barnes. À época, ele deixara seu decadente quarto e sala em Earls Court e adquirira uma casa modesta e quase retirada para o casal, na Suffolk Road, também em Barnes. Do ponto de vista financeiro, as condições

de vida de seus companheiros de banda haviam, igualmente, melhorado. Deacon e Veronica, sua esposa, e Robert, o filho de ambos, viviam em seu próprio domicílio vitoriano, em Putney. Roger Taylor, prestes a receber um grande influxo monetário pelos *royalties* do lado B de “Bohemian Rhapsody”, com sua canção “I’m in Love With My Car”, tinha muito mais dinheiro à disposição, e mudara-se para uma casa espaçosa, nas proximidades do mercado de Fulham, vindo a integrar uma casa de campo, em Surrey, ao seu patrimônio, posteriormente.

Pelo final do ano, o relacionamento entre Mercury e Mary Austin viria a sofrer uma mudança definitiva. Freddie havia-se mudado do apartamento que ambos compartilhavam para outro, no Stafford Terrace, número 12, em Holland Park. Como compensação pela partida, Mercury comprou para Mary — tempos depois — um flat próximo, no valor de trinta mil libras. Porém, tal como ela mesma explicou, “eu podia ver o apartamento de Freddie da janela do meu próprio banheiro. Pensei comigo mesma: ‘Oh, jamais poderei escapar disto’.” Mary ainda trabalharia para Mercury em sua recém-fundada companhia produtora, a Goose Productions.

A relação entre Mercury e Austin duraria mais do que quase todos os relacionamentos que o vocalista viria a manter com outros homens. A amizade existente entre ambos perduraria, a despeito da mudança ocorrida nas circunstâncias. Para a imprensa e para o público, eles ainda formavam um casal. Ao exercer sua excentricidade, Mercury tornou-se ainda mais evasivo acerca dos questionamentos intrusivos quanto à sua vida privada e sua orientação sexual. Em 1976, quando perguntado se era hétero, homo, ou bissexual, o cantor replicou: “Eu me deito com homens, mulheres, gatos e o que mais você imaginar...”

Em junho, a EMI lançou o compacto com “You’re My Best Friend”. O disco alcançou a sétima posição na parada de sucessos britânica e, pouco depois, alcançaria a 12ª posição nos Estados Unidos. Tal como o definiu alguém que frequentava os bastidores da EMI, a canção “era a antítese de ‘Bohemian Rhapsody’.” Tratava-se simplesmente de uma encantadora canção de amor, isenta de elementos operísticos e de duração razoável para ser tocada no rádio — além de carecer do poder de assustar cavalos.

Contudo, o Queen, com sua inquietação habitual, já estava começando a envolver-se em seu projeto seguinte. Em julho, eles agendaram horários no estúdio Manor, em Oxfordshire, de propriedade de Richard Branson, o “todo-

poderoso” da Virgin Records, para que fosse iniciada a gravação de um novo álbum. O contrato de Roy Thomas Baker para que acompanhasse as gravações de quatro álbuns do Queen, então, expirara. Através de um acordo mútuo, o Queen viria a ser o próprio responsável pela produção de seu quinto álbum, contando com Gary Langan e Mike Stone como engenheiros de som.

“O ego de Roy estava explodindo”, ri-se Langan, “então, ele partiu para os Estados Unidos.” Baker havia assinado um contrato com a CBS Records e estava muito atarefado, produzindo os trabalhos de gente como Ian Hunter. Ao longo dos meses seguintes, porém, ele entraria e sairia da vida do Queen, acompanhando de perto os progressos da banda e oferecendo-lhe algum aconselhamento. A relação entre ambas as partes assemelhava-se à proteção oferecida por um pai que, ansiosamente, vê seus filhos traçarem os próprios caminhos pelo mundo. “Assumir maiores responsabilidades foi benéfico para nós”, explicou Mercury. “Roy sempre fora excelente para conosco, mas percebemos que aquele seria o momento de nos libertarmos de sua influência, ou jamais faríamos isso.”

O Queen já havia provado a que viera, como uma banda que possuía um álbum e vários compactos de sucesso. Todavia, agora eles se defrontavam com o desafio de repetir esses sucessos sem, contudo, repetirem as ideias que haviam utilizado, antes. O “bordão” de Roy Thomas Baker que dizia “não existirem problemas, apenas desafios” pareceu-lhes, por isso, um lema apropriado para a missão que haviam se proposto a cumprir, dali por diante.

“O Queen levou consigo o sucesso de *A Night at The Opera* em sua jornada”, diz Gray Langan. “Não era a mesma coisa do que lidar com um time de futebol, quando você retira os jogadores da vida cotidiana, paga-lhes altíssimos salários e, apesar disso, alguns deles ‘saem dos trilhos’. O Queen era uma banda composta por sujeitos inteligentes; e, precisamente, devido às aptidões deles, todos souberam lidar muito bem com a nova situação.” Porém, o clima de “panela de pressão” que dominava o processo de gravação de um álbum do Queen ainda cobrava seu preço. “Houve dias extremamente tensos”, afirma Langan. “Às vezes, Freddie podia ter ataques de nervosismo mais violentos do que nunca. Ele era pura fúria. Mas tudo era motivado apenas pela música.”

Não obstante, outras pessoas viriam a conhecer mais um aspecto da personalidade do vocalista, naquele verão. Certa tarde, no Manor, Mercury pediu para que fosse levado de carro de volta a Londres, para visitar Mary.

Como não se encontrasse com seu próprio automóvel nem seu chofer disponíveis, Peter Hince concordou em levar Freddie em um carro emprestado pelo estúdio. Ao aproximar-se de uma rotatória na zona oeste de Londres, os freios falharam e o veículo foi de encontro a uma pilha de tubos de concreto que ali estavam estocados, ao lado da pista, para serem utilizados em alguma obra às margens da via. Embora sem ferimentos, Freddie saiu engatinhando do veículo e, pondo-se novamente em pé, marchou até a casa mais próxima e pediu para usar o telefone de seus donos. “Jamais poderei esquecer-me de vê-lo ali, levantando-se, à beira da rua”, diz Hince. “Ele não se barbeava havia dois dias, usava tamancos brancos, calças *jeans* e um quimono japonês, com a palavra ‘Queen’ escrita às costas.” Atônitos por depararem-se com o vocalista principal do Queen à sua porta, os residentes permitiram que ele entrasse e ofereceram-lhe uma xícara de chá — mas somente depois de Hince haver pescado algumas moedas dos bolsos de suas calças, para que fizessem funcionar o abastecimento de gás, que havia sido cortado devido à insuficiência de pagamento. Tempos depois, Brian Southall, da EMI, ouviria de alguém ligado ao Queen que Mercury providenciara para que várias centenas de libras, em moedas e notas de pequeno valor, fossem enviadas aos habitantes da residência, como forma de agradecimento.

Tendo estado envolvida havia um mês com as sessões de gravação, a banda deu-se conta de que estava atrasada em seus cronogramas, e que o lançamento do novo álbum ainda durante o verão seria impraticável. Havendo já postergado uma turnê inteira, o Queen concordou em fazer duas apresentações ao ar livre e outras duas, à noite, em um teatro. Os shows a céu aberto aconteceriam em setembro e teriam lugar no Castelo Cardiff e no Hyde Park, em Londres. As apresentações que serviriam como “aquecimento” se dariam no Playhouse, em Edimburgo, um lugar então patrocinado por John Reid, onde ele havia recém agendado apresentações dos artistas que empresariava — incluindo Elton John — para uma semana inteira. Antes disso, porém, Mercury celebrou seu trigésimo aniversário com uma festa luxuosíssima em um cabaré na Kings Road, na qual foram servidos caviar, lagosta e champanhe Cristal a todos os seus 150 convidados, para os quais ele fizera questão de escrever os convites um a um, à mão.

Na apresentação no Castelo Cardiff, viriam juntar-se ao Queen a Manfred Mann’s Earth Band, Frankie Miller e Andy Fairweather-Low. Em uma cena que poderia haver sido retirada do filme-documentário *This Is Spinal Tap*,

Ritchie Blackmore, ex-guitarrista do Deep Purple, retirou-se do elenco do show com sua nova banda, o Rainbow, quando viu ser recusada a permissão para que um gigantesco arco-íris, com mais de dez metros de extensão, fosse instalado sobre o palco, a título de decoração de cena. Porém, sobre o palco, o Queen apresentou ao vivo pela primeira vez duas novas canções, que constavam do repertório que vinha sendo gravado no Manor. “You Take My Breath Away” era uma espécie de mostuário — com altíssima carga dramática — das habilidades de Mercury como pianista, vocalista e letrista, contendo uma poesia que, então, era impossível de passar despercebida à luz das complicações ocorridas na vida sentimental do cantor. “Tie Your Mother Down” também deu a Brian May sua primeira verdadeira oportunidade de grande exposição pública. O refrão de guitarra da canção datava do verão que ele passara trabalhando em um observatório em Tenerife. “Eu estava no topo de uma montanha, tocando alguns *riffs* de guitarra enquanto o sol raiava, e a letra desta canção veio-me, inteirinha, à mente”, diz ele. “Eu achava que o título era uma porcaria, mas Freddie disse-me que aquilo fazia algum sentido para ele. Assim, se ele afirmava saber a resposta, quem seria eu para argumentar?” “Tie Your Mother Down” viria a constar do repertório das apresentações ao vivo do Queen nas turnês que se seguiriam.

A apresentação no Hyde Park — cuja entrada foi franqueada ao público — aconteceu uma semana depois, na data do sexto aniversário da morte de Jimi Hendrix, e foi organizada por Richard Branson. Brian May assistira à apresentação do Pink Floyd no primeiro concerto gratuito no parque, em 1968. Um ano mais tarde, os Rolling Stones tocariam no mesmo lugar, em um evento semelhante. O Queen concordara em liderar o show com uma apresentação de uma hora de duração, acompanhados por um elenco de coadjuvantes que incluía Kiki Dee, Steve Hillage e uma banda de funk de Liverpool, chamada Supercharge. O guitarrista desta última, Les Karski, também cursara a faculdade de Artes em Ealing, juntamente com Fred Bulsara; porém, embora se tenha encontrado com ele nos bastidores, Karski não foi capaz de reconhecer na figura de Freddie Mercury a reinvenção de seu antigo colega (“Ele realmente mudara muito, desde aqueles tempos”).

Mais de 150.000 pessoas lotaram o parque, enquanto a Capitol Radio transmitia o evento ao vivo, contando com uma equipe de DJs que incluía o grande fã do Queen Kenny Everett. Para Roger Taylor havia um atrativo adicional para tocar no Hyde Park: a bela assistente particular de Richard

Branson, Dominique Beyrand, com quem ele viria a iniciar um relacionamento amoroso.

Depois de haver sido “contrabandeado” para as dependências do parque a bordo da traseira de uma van de lavanderia, a tensão de Freddie — algo normal, antes de qualquer apresentação — entrou em ebulição, na área dos bastidores. Não demorou muito para ele comesse a lançar insultos aos “penetras” que ali se encontravam, exortando-os a voltarem para a plateia e assistirem ao show, como todos os outros “reles mortais”. David Minns descreveria tal tipo de comportamento como “Freddie antagonizando-se com um inimigo imaginário, para desencadear um fluxo de adrenalina”. No palco, o Queen encontrou espaço para tocar “You Take My Breathe Away”, mas a apresentação da banda teve de ser encurtada, à força, quando já ultrapassava a duração prevista em mais de meia hora, ignorando um “toque de recolher” decretado pela polícia. Mercury foi ameaçado com a prisão, caso voltasse a pisar no palco. Embora furioso, por haver-lhe sido negada a oportunidade de voltar para um bis, tal como relatou o empresário da turnê Gerry Stickless, “a perspectiva de ser levado à cadeia vestido com calças colantes não parecia, absolutamente, atraente para Freddie”.

Em uma resenha relativa à apresentação no Castelo Cardiff, o *Record Mirror* publicou: “O Queen não se preocupa com a concorrência. O Queen não se preocupa com nada.” Não se deixando impressionar pelas dimensões da plateia, a banda, positivamente, agradeceu-se da escala do evento. E seus integrantes queriam mais: “Nós sempre desejamos ser a maior banda do mundo”, explicou Roger Taylor. “Esse era o objetivo do nosso empreendimento. O que mais você queria que disséssemos? Estamos contentes por sermos a quarta maior banda?”



“Achei que cheirava a uma mera continuação.” A impressão que Roy Thomas Baker teve do quinto álbum do Queen foi menos do que elogiosa. “Não que tenha me desapontado”, insistiu o ex-produtor da banda. “É apenas uma observação.” Na verdade, o Queen se expusera a uma comparação com os próprios padrões que estabelecera. Lançado em dezembro de 1976, *A Day*

at the Races — tal como o álbum que o precedera — tomara seu título de empréstimo a um filme dos Irmãos Marx, e sua capa reprisava o logotipo em forma de brasão e a tipografia utilizada na capa de *A Night at the Opera*. A banda tentava emplacar seu trabalho, como sempre o fizera; mas, tal como disse Brian May, tempos depois: “Gostaria que, de algum modo, tivéssemos lançado *A Night at the Opera* e *A Day at the Races* ao mesmo tempo. Vejo ambos os álbuns como trabalhos totalmente paralelos.”

A sequência de canções contida em *A Day at the Races* evitou abrigar uma releitura de “Bohemian Rhapsody”, ou uma nova versão de “Prophet’s Song”. De modo geral, o álbum era composto de agitadas canções pop, cujo custo de gravação parecia ter sido muito elevado (“A gravação deste álbum custou quase tanto quanto a do álbum anterior”, confidenciou Roger Taylor), que poderiam render compactos perfeitamente adaptáveis às programações das emissoras de rádio, em meio aos sucessos contemporâneos da Electric Light Orchestra, de Rod Stewart ou dos Wings.

“Tie Your Mother Down” servia como uma abertura arrojada para o disco, cujo conteúdo definia a máxima de Freddie: “nada de ‘trazer uma mensagem’; isto é apenas rock ’n’ roll”. Por isso mesmo, tratava-se de uma reinterpretação da fórmula do sucesso obtido por astros do quilate de Chuck Berry ou Eddie Cochran, anos antes: rebeldia adolescente, reprovação por parte dos pais destes, e uma pitada de sexo. Cada um dos integrantes da seção rítmica da banda respondeu por uma composição: “You and I”, de Deacon, era suficientemente agradável, mas dificilmente superaria “You’re My Best Friend”; enquanto em “Drowse” Taylor evoca uma infância turbulenta, sonhando acordado com que alguma coisa — qualquer coisa — acontecesse. Agora que alguma coisa acontecera, o baterista soava estranhamente desencantado.

O desencanto de Brian May era palpável, em “Long Away”. Mais uma vez, o guitarrista soava como a consciência liberal do Queen, envolvido pela busca por uma compreensão humana mais abrangente, enquanto todos os outros espocavam garrafas de champanhe e adquiriam Rolls-Royces. Porém, apesar de todas as suas boas intenções, a canção “White Man”, de May, era não intencionalmente condescendente: ninguém desejava, realmente, ouvir Freddie Mercury clamar pela desafortunada situação dos povos nativos americanos. Finalmente, “Teo Torriatte (Let Us Cling Together)” era uma plangente canção de amor, que incluía até mesmo alguns versos em japonês,

como forma de agradecimento aos fãs da banda no Japão.

Mercury parecia lidar melhor com o consumismo e o espocar de garrafas de champanhe, mas, por trás da aparente frivolidade, havia muito mais coisas acontecendo. “Algumas coisas de *A Day at the Races* são verdadeiras obras-primas da musicalidade barroca”, disse May, tempos depois, à revista *Mojo* — antes de complementar a frase, dizendo: “Principalmente as coisas que eu não compus.” Contudo, deixando de lado a falsa modéstia de May, Mercury superou a si mesmo.

“The Millionaire’s Waltz” foi uma composição inspirada por John Reid, para a qual May dedicou semanas ao criar uma orquestra de sons de guitarra, seguindo as instruções de Freddie (Brian disse: “Ainda me sinto confuso com todas as coisas que Fred incluiu na canção. Sequer consigo me lembrar da maneira como cheguei a fazer tudo aquilo”). Em “You Take My Breathe Away” o vocalista transforma-se em um “coral de um homem só”; enquanto “Good Old-Fashioned Loverboy” era um número jazzístico divertido, ao estilo ragtime, através de cuja letra Mercury faz uma “serenata” ao namorado David Minns — sem que o resto do mundo soubesse.

Parte dos créditos pelos vocais de *A Day at the Races* é devida a gente “de fora” da banda. “Mike Stone foi ‘o cara’ dos vocais”, disse Roger Taylor. “Mike era uma rocha”, confirma Gary Langan. “O equilíbrio entre todos aqueles vocais foi obra dele. Roy Thomas Baker tinha a capacidade de fazer com que as pessoas saltassem através de arcos em chamas; mas era a habilidade de Mike, como engenheiro de som, que fazia com que essas proezas realmente acontecessem.”

Maior e mais arrebatada do que qualquer outra composição do álbum era “Somebody to Love”, uma canção tão “pesada” quanto fluida, tocada a um piano que, inacreditavelmente, remetia a Ray Charles (com May e Taylor assumindo o papel das “Raelettes”) e à cantora favorita de Mercury, Aretha Franklin. Seis anos antes, Chris Chesney, o ex-guitarrista do Sour Milk Sea, ouvira Fred Bulsara enaltecer publicamente o Jackson Five em uma casa cheia de usuários de drogas fãs do The Who. “Somebody to Love” foi a materialização da paixão do vocalista pela soul music. Quando ainda no papel, a ideia do Queen pender para a música gospel parecia terrível; mas, no estúdio, tudo funcionou perfeitamente.

“Somebody to Love” foi lançada em um compacto, em novembro, como uma espécie de *trailer* para o álbum. Em três semanas, a canção alcançaria a

segunda posição na parada de sucessos. Em seu programa radiofônico, Kenny Everett conduziu uma bem-humorada entrevista com Mercury, ao vivo, e tocou todas as faixas do novo álbum. *A Day at the Races* foi lançado em uma *soirée* na pista de corridas do Kempton Park, com comida e bebida gratuitamente oferecidas a todos os presentes. Groucho Marx — que, então, contava 86 anos de idade — enviou um telegrama, aos cuidados de Pete Brown, parabenizando a banda (“Sei que vocês são artistas fonográficos de grande sucesso. Isto se deveria, por acaso, à aguda inteligência demonstrada através da escolha dos títulos dos seus álbuns?”). Bruce Murray compareceu a uma festa em que seria promovida uma audição de *A Day at the Races*, onde encontrou Mary Austin. Aquela seria a primeira oportunidade em que Murray se tornaria totalmente consciente das mudanças significativas ocorridas na vida de seu ex-colega de escola. “Eu sabia que ele era gay; mas, ao mesmo tempo, não sabia”, diz Murray. “Naquela noite, Mary me contou que eles estavam se separando. Ela disse: ‘Acho que a farsa já durou tempo suficiente, Bruce.’”

No dia 1º de dezembro, o Queen fora agendado para fazer uma aparição no programa de televisão *Today With Bill Grundy*, que ia ao ar no começo da noite. Porém, quando Mercury teve de fazer uma das suas raras visitas a um dentista (sua primeira, em quinze anos, naquela ocasião), a banda retirou-se, deixando o promotor da EMI, Eric Hall, com um problema nas mãos. Devido à ausência do Queen, Hall ofereceu, como alternativa, a apresentação da banda de punk rock Sex Pistols, que acabara de assinar um contrato com a gravadora. Motivados pela ingestão de farta quantidade de bebidas alcoólicas fornecida gratuitamente e diante da insistência de Grundy, a banda concordou em apresentar-se, como um bando de colegas malcomportados. O resultado foi extraordinário: o programa atraiu um número recorde de reclamações, e fez com que um motorista de caminhão de Liverpool destruísse seu próprio aparelho de televisão, em sinal de repulsa. A carreira de Grundy como apresentador de programas de televisão estava terminada; e The Sex Pistols tornava-se um nome familiar, da noite para o dia.

No dia seguinte, o *Daily Mirror* alardeava em sua manchete: “O ASCO E A FÚRIA”, e indagava: “Quem são esses punks?” Musicalmente, eles “pegavam carona” na sonoridade do The Who, dos Rolling Stones e das bandas norte-americanas de “rock de garagem”: músicas curtas, rápidas e agudas, com uma mensagem niilista. Mas era a atitude “antimoda” do punk

que causava mais preocupações: cabelos mal cortados, roupas rasgadas e palavras de ordem anarquistas. Tanto a imagem quanto a ideia por trás dos Sex Pistols haviam sido concebidas pelo empresário da banda, Malcolm McLaren, e sua namorada, Vivienne Westwood, na boutique SEX, da qual ambos eram proprietários. O estabelecimento situava-se na Kings Road, apenas algumas portas abaixo do “reduto” gay favorito de Freddie, o Country Cousin; porém, o vocalista dos Pistols, Johnny Rotten, com seus cabelos descoloridos e seu olhar vazio, estava a um mundo de distância de Mercury e sua existência refinada.

No final da década de 1960, o rock havia mudado de compactos com canções de três minutos de duração para álbuns de quarenta minutos, concebidos com generosas doses de experimentalismo musical. No final dos anos 1970, o pêndulo retornava à origem. O punk rock não necessitava de 180 *overdubs* para os vocais ou de guitarristas virtuosos, e ainda arrogava empunhar um espelho que refletia a vida real. Em 1976, a Grã-Bretanha vivia sob a pressão de uma crise econômica, com desemprego generalizado e um índice de inflação de 13%. Em 1977, as coisas ficariam ainda piores. Vários músicos da onda punk viriam a tornar-se ricos, famosos e complacentes, e um certo esnobismo às avessas era lugar-comum; mas uma banda que cantasse uma canção intitulada “The Millionaire’s Waltz” e brindasse a plateia com vinho espumante era vista por alguns como incongruente, e até mesmo ofensiva. O Queen defendia sua música rotulando-a como “escapista”; os críticos a condenavam como algo “desconectado da realidade”. Em novembro, enquanto o Queen lançava o compacto com “Somebody to Love”, os Sex Pistols lançavam “Anarchy in the UK”.

O relacionamento já conflituoso do Queen com a imprensa musical pioraria. O *New Musical Express* contava, semanalmente, com cerca de 200.000 leitores, e seus redatores vinham enaltecendo o punk havia algum tempo. Havia certa indisposição para com bandas como Led Zeppelin, Pink Floyd e assemelhadas; mas era o Queen quem atraía as mais ácidas manifestações de desprezo. Nick Kent, escrevendo para o *New Musical Express*, denunciou *A Day at the Races* como “uma ‘grotesqueria’ de primeira grandeza”. Contudo, as maiores objeções de Kent eram voltadas para o vocalista: “Quase tudo nas composições que levam a assinatura de um certo F. Mercury parece embebido de uma essência de coquetismo narcísico e de ultrapreciosismo.”

Oito anos antes, na faculdade de Artes em Ealing, a fascinação de Fred Bulsara pelas harmonias vocais havia deixado atônitos alguns dos estudantes amantes do blues. Um ano mais tarde, quando já cantava com sua própria banda, ele insistiu para que alguns *covers*, fora de moda, de Little Richard fossem incluídos no repertório; enquanto “Big Spender”, de Shirley Bassey foi item obrigatório nas apresentações ao vivo do Queen, por muitos anos. Os indícios estavam todos ali. Mercury adorava o inaudito, e não tinha a menor intenção de deixar-se restringir pelo formato do rock. Ainda no início da carreira, ele afirmou a um repórter, meio em tom de brincadeira, que o Queen “estava mais para Liza Minelli do que para Led Zeppelin”. Suas composições e seu desempenho em *A Day at the Races* sugerem quase exatamente isso — com toques adicionais de Chopin, Mozart, Gilbert e Sullivan, e Noël Coward. Não se tratava apenas de rock 'n' roll. Em *A Day at the Races*, mais do que em qualquer outro álbum do Queen lançado anteriormente, pode-se perceber por que, quase trinta anos depois, a música de Mercury ainda seria tocada nos palcos do West End londrino. Contudo, ela era demasiadamente incompreensível, para alguns.

Além disso, quando o *New Musical Express* rotulou o Queen como “mestres de um estilo destituído de conteúdo”, Mercury pareceu “botar lenha na fogueira” afirmando que sua música era utilizável e descartável, comparando-a a uma lâmina de barbear Bic, ou mesmo a um absorvente íntimo usado. “Há mais coisas nisso do que está aparente”, disse Brian May. “É como da primeira vez em que perguntaram a Fred se era gay, e ele respondeu: ‘Sou tão gay quanto um Amarílis, querido.’ Estas atitudes são perfeitamente condizentes com a grande questão. O fato de ele dizer que sua música era descartável a isentava de qualquer pretensão, e livrava-o de ter de explicá-la. Eu conheci Fred muito bem e sei o que estava acontecendo, então; por isso sei que havia muita profundidade em suas composições. Sua falsa modéstia não deveria confundir a ninguém. Mesmo as coisas mais leves e bem-humoradas possuíam um subtexto.”

Apesar do *New Musical Express* e dos Sex Pistols, o Queen celebrou o Ano Novo com *A Day at the Races* na primeira posição da lista de álbuns mais vendidos no Reino Unido. Em janeiro, a banda voou para Milwaukee, para a noite de abertura de sua turnê norte-americana. Desta vez, sua banda de apoio seria o Thin Lizzy, o que se revelaria como uma combinação perfeita. Formada em Dublin pelo vocalista principal e contrabaixista Phil

Lynott, o Thin Lizzy tocava um hard rock temperado com folk, blues e baladas celtas. A banda havia emplacado um sucesso no ano anterior, com “The Boys Are Back in Town”, e acabava de lançar um novo álbum, *Johnny the Fox*, mas seus planos derraparam quando o guitarrista Brian Robertson foi ferido em uma briga no Speakeasy.

Com Robertson temporariamente afastado da banda, o Lizzy reintegrou seu antigo guitarrista, Gary Moore. O Lizzy juntou-se à turnê do Queen a tempo para a apresentação no Cobo Hall, em Detroit. Mercury, então, encontrava-se perceptivelmente em seu elemento: seu “séquito” incluía um guarda-costas norte-americano de mais de 120 quilos, seu massagista e assistente pessoal, Paul Prenter (indicado pela John Reid Enterprises, que viria a tornar-se o empresário particular de Freddie), e Dane Clarke, um dançarino que havia sido selecionado pelo próprio Mercury, cujo nome figurava na folha de pagamento sob a designação de cabeleireiro do vocalista.

Chris O'Donnell, o empresário da turnê do Thin Lizzy, ficou estupefato com o que viu: “Ele tinha aquela comitiva de pessoas ao seu redor, que ficavam, o tempo todo, dizendo ‘Sim, Freddie’ ou ‘Não, Freddie’”, diz ele. “Dane Clarke preparava as roupas dele, conduzia-o até o carro, colocava-o em um avião e, depois, em outro carro, e levava-o até a uma sessão de passagem de som. A maioria das pessoas fazia a passagem de som por volta das cinco horas, e, depois, reunia-se nos camarins para jantar, em companhia dos trabalhadores da equipe técnica. O Queen, porém, após uma apresentação, sentava-se à mesa para um jantar com serviço completo, incluindo talheres de prata. Depois de algum tempo, Brian e Roger perderam a paciência com essas circunstâncias e pediram para nos acompanhar a alguns clubes noturnos, após as apresentações. Isto acabou deixando Freddie sentado sozinho, diante de uma enorme e caríssima mesa de jantar, furioso por haver sido abandonado pelos integrantes de sua banda. Ele tinha essa concepção de que sempre se deveria jantar adequadamente após uma primeira noite de apresentação... E, depois, ele decidiu que isso deveria ocorrer todas as noites. Eu jamais havia visto algo semelhante.”

No dia 28 de janeiro, a turnê chegou a Chicago, deparando-se com temperaturas abaixo de zero, muita neve e gelo. Os caminhões que traziam o equipamento da banda sofreram um atraso, desde a apresentação anterior. Mas, apesar do frio, Mercury ignorou as solicitações do promotor e recusou-se a permitir a entrada no recinto da plateia que se enfileirava do lado de fora,

antes que o Queen terminasse uma longa sessão de passagem de som. “Os outros não se manifestaram, porque era Fred quem comandava o espetáculo”, recorda-se O’Donnell. Mais tarde, quando a apresentação começou, o Queen foi “bombardeado” com uma dúzia de ovos atirados ao palco, que fizeram com que May escorregasse durante a execução de “The Millionaires’s Waltz” — após o que, Mercury destratou a plateia com xingamentos obscenos e recusou-se a voltar ao palco para o costumeiro segundo bis.

Nos bastidores, Phil Lynott ficou impressionado com o comportamento demonstrado no palco pelo vocalista do Queen. “Freddie havia colocado Phil em uma situação muito difícil”, diz Chris O’Donnell. “Ele havia metido na cabeça a ideia de que se você não fosse ‘difícil’, não chegaria a lugar algum. Mas ser ‘difícil’ e extremamente exigente não é tão simples, quando se é um integrante de uma banda de apoio, numa situação que não pode ser facilmente resolvida.”

Durante a turnê, as tentações também contribuiriam para o término do relacionamento de Mercury com David Minns. A América, muito mais do que a Inglaterra, permitia ao vocalista uma liberdade muito mais ampla para ser indulgente consigo mesmo. Entrevistado em 2004, Minns admitiu que “Freddie estava claramente flertando com outras pessoas.” Durante a turnê, ele começou a sair com um *chef* de cozinha de 27 anos de idade, chamado Joe Fanelli.

“Nós estávamos excursionando pelos Estados Unidos e, de repente, ele tinha rapazes seguindo-o até o seu quarto, em vez de garotas”, disse Brian May. “Nós pensamos: ‘Hummm...’, mas não passamos desse ponto. Eu sempre tive vários amigos gays, mas não me dei conta de que Freddie era um deles, senão muito tempo depois disso.”

“A questão é que eu me lembro de Freddie antes do Queen”, acrescenta O’Donnell. “Era interessante notar como alguém pode inventar uma personalidade andrógina para si mesmo. Cara, ele era um sujeito ousado e descolado, enquanto circulava pelo Mercado de Kensington, ficando com Mary Austin, com quem mantinha um relacionamento amoroso... Então, não havia sequer o menor indício de que Freddie fosse gay. Não foi senão até que ele assinasse o contrato com a John Reid Enterprises e passasse a frequentar o mesmo círculo que Elton John e outras ‘figuras’ que ele exibiria um comportamento mais ostensivamente excêntrico e encontraria uma maneira de expressar-se na comunidade gay.”

Brian Southall, chefe do departamento de promoção da EMI, acompanhou uma comitiva de jornalistas a Nova York, para assistir a uma apresentação — para a qual os ingressos haviam-se esgotado — no Madison Square Garden, antes de voar para acompanhar as apresentações subsequentes, em Syracuse e Boston. “Tenho certeza de que Freddie era um elemento ‘diferente’, dentro do contexto da banda”, sustenta Southall. “Em 1977, sequer se aventava a hipótese dele ser gay; e isso, certamente, não era um problema. Mas havia uma certa atitude, muito arraigada, de ‘nós fazemos as coisas do nosso jeito, e Fred faz coisas do jeito dele’.” Southall recorda-se de que a banda “reunia-se para fazer uma apresentação de modo muito semelhante ao de um time de futebol que se reúne para disputar uma partida”. No restante do tempo, cada um dos integrantes agia individualmente. “Brian estava com Chrissy, e ele sempre levava consigo algum chá inglês e biscoitos em suas viagens. Ele também costumava colecionar caixas de fósforos. Não havia muita frivolidade com Brian.” Juntamente com suas caixas de fósforos, seu chá e seus biscoitos, Brian também levava consigo um grande mapa dos Estados Unidos, sobre o qual ele traçava os itinerários da turnê e acrescentava anotações sobre os voos e detalhes relativos aos hotéis em que ficaria hospedado, em cada parada.

John Deacon também viajava em companhia de sua esposa e de seu filho. “Fui a um restaurante japonês com John”, recorda-se Southall, “e ele havia acabado de adquirir um daqueles extravagantes relógios digitais Seiko, que também funcionam como uma calculadora; então, ele calculava o montante dos *royalties* que o Queen receberia em quatro países diferentes. O Queen — especialmente John — sempre se mostrara muito interessado pelo modo como iam os negócios. Lembro-me de haver pensado: ‘Marc Bolan jamais agiu assim...’”

Em uma noite de folga, Southall acompanhou Phil Lynott e Roger Taylor ao clube CBGB, o epicentro da cena punk de Nova York. “Sempre havia alguma frivolidade e divertimento quando se tratava de Roger; mas, também, havia algumas perguntas sendo formuladas, pela casa. Roger era a ‘alma da festa’. Brian e John, não eram; e Freddie era, sempre, a ‘alma de sua própria festa’.” Embora a turnê transcorresse relativamente isenta de problemas com o uso de drogas, Mercury já era um usuário regular de cocaína. “Turbinado” pelo efeito da droga, era mais fácil para Fred Bulsara “ser” Freddie Mercury.

Bruce Gowers voou para Miami, para rodar um filme promocional do

compacto que seria lançado, “Tie You Mother Down”. Uma quinzena depois, o Queen faria esgotar os ingressos para as duas noites em que se apresentaria no The Forum, em Los Angeles. Entre as apresentações, eles arranjaram um tempo para visitar Groucho Marx e apresentá-lo com os discos de ouro recebidos pelas vendas de *A Night at the Opera* e *A Day at the Races*. A ocasião não poderia ter sido mais oportuna, pois Marx morreria dentro de apenas cinco meses.

Após haver se apresentado em San Francisco, Mercury sofreu uma recidiva dos problemas em sua garganta que haviam prejudicado o Queen em sua última turnê pelos Estados Unidos (“Eu tenho de ‘manejar’ com o vinho tinto”, disse ele a um jornalista). Algumas apresentações tiveram de ser canceladas, mas a turnê foi concluída com duas apresentações, em Vancouver e em Alberta, no Canadá. Graças ao respeito mútuo, tanto o Queen quanto o Thin Lizzy terminaram por oferecer, um ao outro, oportunidades igualitárias de ganhar algum dinheiro. No Madison Square Garden, a noite foi do Queen; mas, no Nassau Coliseum, foi o Lizzy quem dominou a cena. Mesmo assim, tal como admite Chris O’Donnell, “embora o Thin Lizzy estivesse em plena forma, a cada vez que o Queen subia ao palco, com todos os requintes de sua produção, eles nos faziam parecer insignificantes, na maioria das noites.” *A Day at the Races* alcançou a quinta posição nas paradas norte-americanas, e “Somebody to Love”, individualmente, chegou à 13ª.

A turnê também serviu para reunir Freddie a um de seus amigos dos tempos anteriores ao Queen: Mark Malden, da escola de artes de Ealing, vinha vivendo no Canadá, desde 1969. Ele trouxera consigo seus ingressos para o show do Queen no Montreal Forum, e conseguira, depois de esperar por longas horas, fazer contato com seu velho amigo, pela primeira vez em oito anos. Mercury mal podia acreditar revê-lo. “Depois do show, recebi um telefonema de Dane Clarke, dizendo: ‘Estamos no bar do *lobby*, no térreo; e Fred quer que você venha tomar um drinque, conosco”, diz Malden. “Nossa conversa transcorreu por um longo tempo, mas, a primeira coisa que Fred me perguntou foi: ‘Então, Mark, o que você quer?’ Eu disse: ‘Não quero coisa alguma.’ Ele replicou: ‘Todo mundo que eu conheci, nos tempos da faculdade, aproxima-se de mim porque deseja alguma coisa. Uma dessas pessoas queria que eu desfilasse como modelo para as roupas que desenhara... Tive de recusar-me a fazê-lo, e a pessoa ficou contrariada...’ Àquela altura, jurei a mim mesmo que jamais tentaria tomar algo dele.”

Malden podia notar a pressão a que seu amigo era submetido; e, ainda que fosse admitido ao seu seleto círculo de assistentes, assessores e “puxa-sacos”, “o problema era que todo mundo queria alguma coisa de Fred, e isso fazia com que ele suspeitasse de todos. Mas, para mim, aquele sujeito não era ‘Freddie Mercury’; eu ainda o via como o velho Fred Bulsara.” O problema era que, à medida que o sucesso do Queen crescia, menos gente sabia quem era Fred Bulsara.

Quando o Queen retornou ao Reino Unido, encontrou um país dividido. Aquele era o ano do Jubileu de Prata da Rainha Elizabeth; e, para celebrar os 25 anos de seu reinado, as lojas de toda a nação estavam cheias de canecas, bandejas e toalhas para mesinhas de chá comemorativas. Parecia que qualquer tipo de quinquilharias deveria ser, obrigatoriamente, decorado com o sorriso de Mona Lisa da monarca. A execução de planos para festas de rua em todo o país transcorria, ao longo do verão. No “canto oposto”, os *enfants terribles* da EMI — The Sex Pistols — tramavam o lançamento de seu segundo compacto, “God Save The Queen”, que alcançaria a segunda posição nas paradas de sucessos, em maio — fato que, segundo alguns, se deveria à sua deliberada remoção do primeiro lugar, para poupar embaraços em um ano de celebrações reais.

“Tie Your Mother Down” foi lançado em março — embora tenha sido um sucesso menor, mal chegando a integrar a lista dos *Top 50*, nos Estados Unidos. Tal fracasso foi surpreendente, não apenas por perder posições para os Sex Pistols ou quaisquer outros sucessos punk do momento; mas, também, para David Bowie, Brian Ferry e a banda que já servira de apoio para as apresentações do Queen, Mr. Big, cujo compacto “Romeo” chegou à quinta posição nas paradas de sucessos, naquele mês.

O Queen voltou a “pegar a estrada”, apresentando-se por oito noites pela Escandinávia e outras cidades europeias, logo dando prosseguimento à rotina de trabalho com onze apresentações pelo Reino Unido. Mercury, como sempre, encontrava-se em seu elemento: ele brindava as plateias com o onipresente vinho espumante e atirava rosas vermelhas às primeiras fileiras. Ele trocava de figurinos, desde as vestes brancas de um lutador de kung fu, até a uma diminuta sunga de seda, usada por baixo de um quimono combinando, perfazendo uma réplica exata dos trajes de cena do famoso bailarino russo Vaslav Nijinsky. Às costas dele, a banda “fazia misérias”: “Death On Two Legs”, “Brighton Rock”, “Liar” e “Keep Yourself Alive”,

por exemplo, eram números de heavy metal suficientemente bombásticos para satisfazer, perfeitamente, aos apetites auditivos das plateias que lotavam as grandes arenas.

No Earls Court, o Queen estreou seu mais ostensivo elemento de decoração de cena, em toda a sua história: um arranjo iluminado, no formato de uma coroa, que subia do palco, no início da apresentação, e baixava, ao final, em meio a uma quantidade industrial de gelo seco. Todo o aparato pesava duas toneladas, e custara uma detonação na conta bancária da banda no valor de cinquenta mil libras. Mais do que um mero festim visual, a coisa toda podia ser entendida como um “danem-se”, pessoalmente dirigido aos detratores da banda. Por detrás da cena, porém, um dos executivos mais graduados da EMI lembra-se de haver encontrado Freddie Mercury, após uma apresentação no teatro Apollo, em Glasgow: “Ele me disse que não compreendia toda aquela coisa punk. Aquilo não soava como música, para ele.” O executivo sugeriu-lhe que o punk “acabaria por encontrar seu lugar no mercado. Tratava-se apenas de garotos dizendo a todos o que queriam.” Depois de todas as bravatas que Freddie Mercury havia proferido sobre os palcos, pareceria estranho se ele exprimisse suas dúvidas com relação a qualquer coisa.

Em junho, o Queen lançou seu primeiro compacto duplo, contendo “Good Old-Fashioned Loverboy”, além das faixas “White Queen (as It Began)”, “Death On Two Legs (Dedicated To...)” e “Tenement Funster”. Para alívio da banda, o disco alcançou a 17ª posição nas paradas. Quando teve de confrontar a imprensa musical, Mercury permaneceu comicamente desafiador. Entrevistado por Tony Mitchell, do *New Musical Express*, naquele verão, ele defendeu o estilo musical eclético e abrangente do Queen (“Estou numas de dançar balé”), sua atitude arrogantemente indiferente para com os fãs (“O que você esperava? Que algum de nós fosse tomar uma xícara de chá com as pessoas na primeira fileira?”), e contra a acusação de que *A Day at the Races* fosse apenas uma débil sequência de *A Night at the Opera* (“Nós ainda não havíamos nos recuperado!”).

Escrevendo para a mesma *New Musical Express*, apenas doze meses antes, Tony Mitchell havia-se derramado em elogios para com *A Night at the Opera*. Agora, no entanto, ele sentia-se escusado diante da atitude do vocalista principal da banda. “Eu achava que o Queen era uma banda de rock pioneira”, disse Mitchell, anos depois. “Mas Freddie Mercury tratou-me com

absoluto desprezo. Ele havia perdido o contato com a realidade.”

Aquela edição do *New Musical Express* saiu com a seguinte — e infame — manchete: “FREDDIE MERCURY: ESSE SUJEITO É UM BUNDÃO?”

SETE

“Boom-Boom Cha!”

*“Estou indo para o camarim; talvez eu consiga
algum sexo oral...”*

— Freddie Mercury, no New Orleans Civic Auditorium, em 31 de
outubro de 1978

*“As pessoas acham que nós nos levamos muito
mais a sério do que realmente o fazemos.”*

— Roger Taylor, em 1º de novembro de 1978, na manhã seguinte
ao episódio acima mencionado

O Centrepont, um edifício de escritórios e salas comerciais de 35 andares, tem assomado sobre a Charing Cross Road, em Londres, há mais de 45 anos. Os turistas e transeuntes que emergem da estação de metrô Tottenham Court Road, piscando os olhos para acostumarem-se à luminosidade do exterior, o têm utilizado como ponto de referência, desde sua inauguração. Diante dele, no lado oposto da rua, ergue-se o Dominion Theatre. Durante o outono de 1957, Judy Garland ali estreou uma série de apresentações ao vivo, ininterruptamente, ao longo de um mês inteiro. Em 2010, o musical *We Will Rock You*, baseado na história musical do Queen, entrava em seu oitavo ano consecutivo de exibição.

Acima da porta de entrada do teatro, apequenando o distinto logotipo dourado do espetáculo, uma estátua do falecido vocalista do Queen, Freddie Mercury, replica a escultura original, de autoria da artista Irena Sedlecka, que se encontra às margens do Lago Geneva, na Suíça. Infelizmente, porém, as feições da estátua remetem à lembrança de outros famosos vultos históricos do século XX que usavam bigodes — incluindo Josef Stalin, Saddam Hussein ou mesmo, estranhamente, o ator Tom Selleck. Não obstante, a escultura de Sedlecka recria a clássica pose de Freddie, com o braço direito erguido saudando o público com o punho cerrado, enquanto a mão esquerda

empunha uma seção de pedestal com o microfone. A obra é suficientemente eficaz para evocar a ilusão necessária — desde que ninguém se detenha a observar muito atentamente os traços do semblante.

A ideia de uma estátua de Freddie Mercury enfrentando desafiadoramente o Centrepont, como um marco no West End londrino, pode haver parecido incompreensível no século XX. Porém, algo ainda mais estranho é o fato de, atualmente, o musical *We Will Rock You* ter sido o espetáculo mantido em cartaz por mais tempo, em toda a história do Dominion Theatre. Pode-se imaginar quantas vezes Fred Bulsara, o estudante de Artes de Ealing, contemplou os cartazes dos espetáculos exibidos nesse mesmo cine teatro, antes de embrenhar-se pelos caminhos do Soho, para assistir a uma apresentação no Marquee? Tempos depois, durante os primeiros dias de existência do Queen, Mercury e Brian May passariam constantemente pela frente do Dominion — que exibiria *Golpe de Mestre*, *Inferno na Torre* e outros grandes sucessos de bilheteria produzidos por Hollywood, à época — viajando a bordo do ônibus nº 9, no caminho entre Kensington e os estúdios Trident.

“We Will Rock You”, a canção que emprestaria seu título ao musical do Queen, foi gravada no final do verão de 1977. Após completar a etapa final da turnê da banda pela Europa, Roger Taylor, ansioso por continuar a trabalhar, fizera gravações demo de quatro faixas, a serem possivelmente utilizadas em um projeto solo. Uma dessas gravações era uma versão *cover* da canção “(I Wanna) Testify”, do grupo Parliaments, originalmente gravada em 1967. A versão de Taylor foi coproduzida por Mike Stone e lançada como um compacto solo do baterista, em agosto. O empreendimento custou-lhe cinco mil libras e o resultado sequer chegou a figurar nas paradas de sucessos; mas, tal como definiu Taylor, “fiz aquilo apenas por um pouco de diversão”. Certamente, então ele podia dar-se a tais luxos.

Taylor estava envolvido em um relacionamento amoroso com Dominique Beyrand, mas não tinha os mesmos compromissos que alguns de seus colegas. Veronica Deacon estava grávida de seu segundo filho, enquanto Brian e Chrissy May aguardavam o nascimento do primeiro filho do casal, para o final do ano. A complexa vida sentimental de Mercury encaminhava-se para a substituição de David Minns pelo norte-americano Joe Fanelli, que, tal como o definiram alguns amigos de Mercury, tempos depois, “era um rapaz doce e ingênuo, que fora arrancado de suas raízes e arrastado para o

estilo de vida de Freddie”. Enquanto May — especialmente — relutava em sair novamente em turnê, conhecedor do desgaste que isso causava ao seu relacionamento, Taylor e Mercury mal podiam esperar para voltar a “botar o pé na estrada”.

“Nós havíamos nos tornado demasiadamente insulares; fechados em nós mesmos e autodefensivos”, admitiu o baterista, um ano mais tarde. “Suponho que isso se devia ao fato de termos tempo demais à nossa disposição. Estávamos ‘entrincheirados’ na Inglaterra, e ficávamos sempre muito deprimidos quando não estávamos trabalhando. Começamos a ficar ‘cheios’ daquela situação, e a inspiração começou a nos faltar.”

Publicamente, como de hábito, o Queen defendia os méritos de *A Day at the Races* e *A Night at the Opera*; mas, em um momento defensivamente menos resguardado, Brian May admitiu que ambos os trabalhos poderiam haver sido “excessivamente produzidos”. O plano, então, era produzir “um álbum mais espontâneo”, nas palavras do guitarrista. A despeito das tendências musicais do período e do desdém da crítica, o Queen avançara em seu caminho tanto quanto lhes fora possível. Roger Taylor afirmou: “Acho que *A Day at the Races* foi o trabalho mais brilhante que fizemos, mas as vendas dele não foram melhores do que as de *A Night at the Opera*; e essa não parecia ser a maneira adequada das coisas se encaminharem.” Ao menos uma das gravações demo domésticas de Taylor contribuiria para apontar para o caminho adiante.

Juntamente com “(I Wanna) Testify”, Taylor havia gravado três canções originais: “Turn on the TV”, “Fight From the Inside” — que integravam o lado B do compacto — e “Sheer Heart Attack”. Tal como seu título sugere, esta última canção já vinha integrando o repertório desde o lançamento do álbum homônimo do Queen, em 1974. Finalmente gravada, “Sheer Heart Attack” possuía uma melodia incandescente de rock ‘n’ roll que replicava o espírito e a energia característicos da cena punk contemporânea, embora antecederse a produção de todas as bandas do período em quase quatro anos. Enquanto Mercury supostamente houvesse comentado com um executivo da EMI acerca do desagrado que sentia pelo punk, seus companheiros de banda mostravam-se ligeiramente mais receptivos. A predileção de Taylor — já alimentada havia 28 anos, então — por canções que tratassem de rebeldia adolescente tornava-se evidente em seu próprio trabalho. Ele diria a entrevistadores que gostava dos “Sex Pistols e do rock ‘n’ roll em estado

bruto”, mas tinha suas suspeitas quanto à onda punk. De maneira semelhante, May enalteceria a “paixão e a energia” dos Pistols, mas diria sentir-se um tanto perturbado com os elementos autodestrutivos contidos em sua musicalidade. “Talvez eu tenha um espírito encapsulado, mas fiquei perplexo com tudo o que girava em torno deles. O caráter fundamental — o *ethos* — do punk era, de certo modo, algo fabricado artificialmente, que eu jamais levei a sério.”

John Deacon, como de hábito, não disse uma só palavra. Contudo, ao longo do ano seguinte ele adotaria um corte de cabelo radicalmente curto — o que lhe renderia o apelido de “Birdman” (“Homem-Pássaro”), em homenagem ao personagem homônimo — um presidiário que usava a cabeça raspada — interpretado por Burt Lancaster no filme *Birdman of Alcatraz*, de 1962 (conhecido como “O Homem de Alcatraz”, no Brasil; dirigido por John Frankenheimer). Havia ao menos um parâmetro para possíveis comparações: Charlie Watts, o “hippie” mais improvável dos Rolling Stones, que recentemente havia se livrado de suas madeixas esvoaçantes, para a gravação do álbum *Black and Blue*. Tal como Watts, Deacon era o eterno pragmático do Queen. Ele evitava a exposição pública e abominava a ostentação e a pretensão da indústria musical, contentando-se, simplesmente, em tocar sua música e ganhar enormes quantidades de dinheiro. Na turnê seguinte do Queen, Deacon adotaria um figurino composto por uma camisa simples e uma gravatinha muito estreita, que ele devia ter usado em seus dias de integrante da The Opposition. Paradoxalmente, em 1978, isto fazia com que ele se parecesse com um integrante da The Jam, uma das novas bandas da onda punk mais aclamadas pela crítica.

Com a carreira solo de Taylor nos calcanhares de seus companheiros de banda, o Queen impôs-se um prazo de apenas dois meses para produzir seu novo álbum. Tendo uma turnê pelos Estados Unidos agendada para novembro, não restou à banda outra opção senão completar as sessões de gravação. Todo o processo teria início em julho e terminaria em setembro, sendo realizado parcialmente no Basing Street Studios, na zona oeste de Londres, e no Wessex Sound Studios, cujas instalações localizavam-se em uma antiga igreja vitoriana convertida em estúdio de gravação, na zona norte da capital britânica. Trabalhar com rapidez — segundo informações que vazaram para a imprensa — tinha a vantagem de proporcionar mais tempo para que Freddie saísse às compras, em busca de antiguidades, e participasse

de leilões na famosa casa Sotheby's.

O novo álbum do Queen seria intitulado *News of the World*, depois de Groucho Marx haver — supostamente — rejeitado a solicitação do grupo para tomar-lhe de empréstimo o título de outro de seus filmes, *Duck Soup*. “A história diz que Groucho enviou-lhes um cabograma”, diz Bob Mercer, da EMI, “dizendo que não desejava que o novo álbum do Queen se chamasse *Duck Soup*; mas disse a eles que ‘gostaria que o disco fosse intitulado com o nome do meu novo filme: *The Rolling Stones' Greatest Hits*’.”

No outono daquele ano, a lista dos álbuns mais vendidos no Reino Unido evidenciava uma curiosa diversidade, que incluía a diva Barbra Streisand, os “titãs” do pop sueco Abba, e a banda de rock progressivo Yes, que inspirara o Queen em seus primeiros dias. Apenas a presença do grupo The Stranglers entre os *Top 10* sugeria a crescente popularidade do punk. Mas isso logo iria mudar. Bob Marley and The Wailers haviam recém terminado as gravações de seu álbum *Exodus*, no Basing Street, enquanto os supostos implacáveis rivais do Queen, os Sex Pistols, adicionavam os toques finais ao seu álbum de estreia, *Never Mind the Bollocks (Here's The Sex Pistols)*, no estúdio B do Wessex Sound.

Andy Turner viria a tornar-se diretor de programação da emissora de rádio Capitol Gold, de Londres; mas, no verão de 1977, quando contava apenas dezoito anos de idade, ele recém havia iniciado sua carreira profissional, como assistente de engenheiro de estúdio, no Wessex (“Basicamente, eu era o rapaz que trazia o chá, para o Queen”). Em seu primeiro dia no novo emprego, ele fora informado de que trabalharia exclusivamente com a banda, pelos dois meses seguintes. “Eu era um fã deles”, diz Turner, hoje em dia. “Eu reverenciava Brian May, desde que o ouvira tocar “Keep Yourself Alive”, no programa *The Old Grey Whistle Test*.” Embora “espontaneidade” fosse a palavra de ordem para as gravações do novo álbum do Queen, no “mundo do Queen” nada era, assim, tão espontâneo. “No primeiro dia, um caminhão de carga chegou, trazendo as peças do conjunto de bateria de Roger Taylor. Nós o descarregamos e transportamos as peças até o estúdio A. Então, a maior parte dos dois dias subsequentes foi dedicada a encontrar a tonalidade correta para a sonoridade da bateria. Roger sentava-se ali, com seus aparatos técnicos de bateria, dando batida depois de batida em cada uma das peças... Era uma segunda-feira, e os outros integrantes da banda não chegariam ao estúdio senão na quarta-feira. Lembro-me de haver pensado:

‘Que diabos, cara! Estão lhe cobrando duzentas libras por hora, para que você faça apenas isso?!’”

Tal como acontecera nas gravações de *A Day at the Races*, o Queen planejava contar com a coprodução do engenheiro de som Mike Stone. “O Wessex estava acostumado a trabalhar, sempre, com os produtores da casa; por isso, aquela situação era algo incomum”, recorda-se Turner. “Havia muito daquela coisa de ter-se um ‘grande produtor norte-americano’ envolvido no projeto.” Uma das primeiras mudanças efetuadas por Stone foi promover a instalação de um novo conjunto de alto-falantes no estúdio. “Eu achava que não havia nada de errado com os alto-falantes que já possuíamos no estúdio, mas Mike deu um jeito para que um novo conjunto fosse instalado. No entanto, acho que o Queen tinha condições de arcar com as despesas...”

Pagando duzentas libras por hora, o Queen garantia uma série de outros privilégios. “Um dos meus deveres para com Freddie era ir a uma confeitaria na Dalston High Street, todas as manhãs, antes que ele chegasse ao estúdio, e providenciar-lhe algumas fatias do bolo de amêndoas Mr. Kipling, para que ele as tomasse com seu chá”, explica Andy. Depois de uma sessão de gravação terminada tarde da noite, Mercury convidou a Turner e ao jovem engenheiro de manutenção do estúdio, Howard, para que o acompanhassem a uma pequena celebração. A dupla, polidamente, recusou o convite; mas Andy ainda conseguiu manter os privilégios que conquistara, durante as sessões de gravação. “Em termos gerais, Freddie disse-me que ninguém mais — inclusive os integrantes da banda — teria permissão para servir-se das fatias de seu bolo de amêndoas; no entanto, eu poderia sentir-me à vontade para fazer isso. Honestamente, acho que aquilo era apenas Fred sendo ele mesmo...” Porém, certa tarde, Brian May ultrapassou os limites. “Brian pegou uma fatia de bolo de amêndoas sem pedir, e houve uma discussão por isso. Então, Freddie fez uma declaração enfática: “Ninguém tem permissão para tocar minhas fatias de bolo de amêndoas. Ninguém!... Exceto, Andy!”

Voltando ao trabalho, a gravação de “Sheer Heart Attack”, de Roger Taylor, logo foi concluída — tendo o baterista tocado todos os instrumentos, exceto o solo de guitarra. A outra nova faixa de autoria de Taylor, “Fight From the Inside”, era um tanto mais fraca, soando como algo tomado subrepticiamente de empréstimo às mais recentes tendências musicais, incluindo o punk. O Queen, no entanto, logo teria sua oportunidade de defrontar-se,

pessoalmente, com os mais recentes “inimigos públicos número um” no campo do rock ‘n’ roll. O *roadie* Peter Hince recorda-se do encontro que teve com o vocalista dos Sex Pistols, Johnny Rotten (cujo verdadeiro nome é John Lydon), no Wessex, em 1976, enquanto o Queen trabalhava nas gravações de *A Day at the Races* (“Ele me pareceu ser um cara legal. Por que toda essa confusão a respeito?”). A entrevista concedida por Mercury ao *New Musical Express* no ano anterior (intitulada “ESSE SUJEITO É UM BUNDÃO?”) fizera menção ao interesse que o vocalista do Queen nutria pelo balé clássico.

Segundo Hince, o contrabaixista dos Sex Pistols, John Ritchie — mais conhecido por seu nome artístico de Sid Vicious —, haveria adentrado à sala de controles no Wessex Studios, embriagado, e perguntado a Mercury: “Você já conseguiu levar o balé às massas?” “Fred, então, replicou: ‘Você não é o Stanley Ferocious, ou algo assim?’ — e, ato contínuo, expulsou-o do recinto.” A história varia dependendo de quem a conta. Outras pessoas recordam-se de Mercury haver respondido à pergunta dizendo em tom depreciativo: “Oh, sim, Sr. Ferocious, meu querido; estamos dando o melhor de nós mesmos.” Em outra versão apócrifa do incidente, Vicious e/ou Rotten teriam entrado no estúdio rastejando, apoiando as mãos e os joelhos no chão, enquanto Mercury tocava o piano.

“Nós costumávamos nos encontrar nos corredores”, disse Brian May. “Conversei algumas vezes com John Lydon, que sempre se mostrou muito respeitoso. Nós falávamos sobre música. Não me lembro de nada acerca da legendária conversa que Freddie teria tido com Sid Vicious. Mas me lembro de que Sid tinha a aparência de um garoto que houvesse recentemente deixado os bancos escolares.”

Roger Taylor recorda-se do Queen e dos Sex Pistols “encararem-se com mútua e verdadeira desconfiança”, antes de encontrarem uma reciprocidade positiva com o guitarrista Steve Jones e o baterista Paul Cook, dos Pistols. “Eles eram uns sujeitos bem ‘pé no chão’, mas era John quem possuía um grande carisma pessoal”, diz Taylor. Por trás dos cortes de cabelo, das roupas exóticas e dos saldos de suas contas bancárias, os vocalistas principais de ambas as bandas tinham, entre si, muito mais coisas em comum do que gostariam de admitir. Johnny Rotten, tal como Freddie Mercury, era uma criação de si mesmo; e tanto Lydon quanto Bulsara pareciam ser, fundamentalmente, rapazes tímidos, que haviam criado “personas” maior do

que as próprias vidas, que usavam para mascarar todas as espécies de inseguranças.

Jack Nelson, o ex-empresário do Queen, disse, certa vez, acerca de seus tutelados: “Quando desembarcávamos em algum aeroporto, um deles mantinha-se onde estava, outro iria para a direita, outro para a esquerda e ainda outro seguiria diretamente em frente.” *News of the World* foi o primeiro álbum do Queen a realmente evidenciar as diferenças existentes entre seus integrantes. Antes, a diversidade do Queen fora um ponto que impulsionara suas vendas; mas, agora, ela resultara em um álbum não muito consistente, em todos os seus momentos. Quase equivalente ao que fizera em *Sheer Heart Attack*, a composição “It’s Late” de Brian May é um rock bem cadenciado, com uma letra dramática que trata de um triângulo amoroso (segundo May, [a canção] “é sobre todos os tipos de experiências que eu tive”). A faixa servia para embasar a crença do guitarrista de que *News of the World* ajudaria o Queen a voltar às raízes do rock ‘n’ roll e a reencontrar certa vitalidade perdida em sua sonoridade. Porém, nem todas as iniciativas nesse sentido seriam bem-sucedidas.

A composição — bastante estereotipada — “Who Needs You”, de John Deacon (descrita pela imprensa musical como um número que poderia haver sido extraído da trilha sonora de um filme musical de Carmen Miranda, dos anos 1940), e “My Melancholy Blues”, de Mercury, eram passáveis, do ponto de vista musical, mas incapazes de sobressair-se. Deacon deu-se melhor com sua calorosa canção pop “Spread Your Wings”; e o trabalho de May em “All Dead All Dead”, com seu preenchimento de guitarras orquestrais, soava muito melhor do que a falsa sonoridade bluesística de “Sleeping on the Sidewalk”. “Foi a canção que levei menos tempo para compor”, disse o guitarrista. Porém, a obra também cairia no esquecimento com a mesma rapidez.

“Get Down, Make Love”, de Mercury, era muito melhor. Os esparsos acordes de piano e o ritmo funk remetiam ao rhythm and blues e à dance music que caracterizavam a musicalidade típica dos clubes gays de Nova York, à época. A letra da canção era uma verdadeira celebração da permissividade sexual (“Nova York é a Cidade do Pecado. Eu ‘deixo cair’, quando estou lá”, disse Freddie). Mantendo-se fiel à “política” da banda de não empregar sintetizadores, Brian May contribuiu para o acompanhamento da história de aventuras sexuais com sons extraídos da Red Special e pedais

de efeitos sonoros que não pareciam ser deste mundo.

Em outubro, o Queen foi agraciado com o Britannia Award por “Bohemian Rhapsody”, que empatou com “A Whiter Shade of Pale”, do Procol Harum, na primeira posição como o Melhor Compacto Britânico dos Últimos 25 Anos. No mesmo mês, o Queen lançaria as primeiras duas canções de *News of the World* preenchendo os dois lados de seu novo compacto: “We Are the Champions” e “We Will Rock You”. Bandas de rock ‘n’ roll que alardeassem sua invencibilidade não eram algo novo; mas raramente qualquer grupo soara tão absolutamente seguro de tal invencibilidade.

“‘We Are the Champions’ é a canção mais egotista que já compus”, admitiu Freddie. Para tanto, segundo disse, ele inspirou-se nos versos entoados pelas multidões que compareciam a partidas de futebol, tendo, declaradamente, a intenção de compor algo especificamente dedicado “às massas” que acorriam às apresentações do Queen. “Suponho que a composição possa ser encarada como minha versão particular de ‘My Way’ (de Frank Sinatra)”, acrescentou ele. “À nossa maneira, nós ‘chegamos lá’; e, certamente, isso não foi nada fácil.”

“Fiquei verdadeiramente chocado quando ouvi a letra”, declarou Brian May à revista musical *Mojo*. “Lembro-me de haver dito: ‘Você não pode fazer isso, Fred. Você vai ser morto!’ E Freddie disse: ‘Sim, nós podemos.’” Ele tinha razão. A convicção de Mercury permeia toda a composição de “We Are the Champions”, desde o pedantismo de seus versos introdutórios até sua ridiculamente bombástica conclusão. Nem por um momento ele soava como um homem que demonstrasse sofrer sequer por uma insinuação de dúvida sobre si mesmo. O Queen filmou um clipe promocional para o lançamento do compacto no New London Theatre, diante de uma plateia composta por quase mil fãs especialmente convidados, com Freddie “conduzindo a massa” em seu traje cenográfico de Nijinsky. Após a primeira tomada, a multidão já reagia como se tivesse ouvido à canção muitas vezes — tantas quanto ouvira a “Keep Yourself Alive” ou “Seven Seas of Rhye”.

A arrogante declaração de que “não havia tempo a desperdiçar com perdedores” soava como uma desafiadora demonstração de esnobismo para com os críticos do Queen (“Em termos de sua superioridade monetária, eles são, de fato, campeões”, escreveu o jornalista Bart Testa, na *Rolling Stone*, como se erguesse os braços em sinal de rendição). Taylor e May insistiriam em declarar que Mercury estava sendo cinicamente irônico quando compôs a

canção; e que, nas palavras do baterista, “o pronome ‘nós’ foi empregado para designar enfaticamente a nossa coletividade. Nós éramos, todos, campeões.”

Se as plateias sentiram-se ofendidas por isso, não o demonstraram. “We Are the Champions” garantiu ao Queen a segunda posição na parada de sucessos do Reino Unido, a primeira na França (mantendo-se ali por um prazo recorde de doze semanas), e a quarta nos Estados Unidos. Nada mau, para uma canção que, segundo Brian May, na primeira vez em que foi ouvida “nos fez rolar de rir, pelo chão”; e que viria a tornar-se “um hino, internacionalmente cantado em eventos esportivos, políticos... Enfim, em quaisquer ocasiões.”

A canção que ocupava o lado B do compacto havia sido composta por Brian May, mas era, sob todos os aspectos, tão “autoconfiante” quanto a música do lado A. “Acordei, certa manhã, após uma apresentação memorável no Stafford Bingley Hall, em que a plateia continuou a cantar depois que saímos do palco”, recordou-se May, “e já tinha a ideia para compor ‘We Will Rock You’, em minha mente. Freddie e eu achamos que seria uma experiência interessante compor uma canção que contasse intencionalmente com a participação da plateia.” Até o momento em que se ouve o entrecortado solo de guitarra, a faixa conta apenas com o acompanhamento dos vocais de Mercury e pelo ruído produzido coletivamente pelas mãos e pés de seus companheiros de banda e de quantas mais pessoas estivessem presentes no Wessex Studios, naquele dia. “Não há uma só nota tocada em uma bateria na gravação daquela faixa”, revelou May. “Há apenas os sons de palmas e de pés sendo batidos no chão, gravados com inúmeros *overdubs*, em equipamentos rudimentares.”

“‘We Will Rock You’ mostrava claramente o lado criativo de Mike Stone”, recorda-se Andy Turner. Ao longo de cerca de quinze tomadas, Stone gravou todo mundo que pôde encontrar no Wessex, batendo duas vezes com o pé no chão e, então, batendo uma das mãos contra a outra — o que conferiu à canção sua sonoridade característica. “Certo final de tarde, ele nos reuniu, a mim, Howard e Betty, a mulher do chá, que morava no albergue municipal vizinho ao estúdio, e fez com que gravássemos nossos ‘solos de percussão’”, ri-se Turner. “Nós ficamos ali, fazendo aquele ‘boom-boom cha’, tomada após tomada, após tomada.”

Na conferência de vendas da EMI que teve lugar naquele ano, Brian

Southall fez uso de ambas as canções. “Fizemos uma conferência temática em torno de ‘We Are the Champions’ e de ‘We Will Rock You’, e distribuímos a todos os participantes cachecóis como os usados por torcedores de times de futebol”, explica ele. Para manter-se fiel ao espírito da ocasião, Southall também contratou o “astro” dos comentaristas esportivos, Dickie Davies, apresentador do programa *The Big Match* (“A Grande Partida”, ou “A Partida Decisiva”), para que gravasse algumas vinhetas para serem tocadas durante a conferência. “Então, nós tocamos as duas faixas do Queen, e todos os presentes ficaram em pé, completamente extasiados.”

Após passar mais de seis meses frequentando as paradas de sucessos nos Estados Unidos, “We Are the Champions” terminaria sendo adotada como hino do time de beisebol New York Yankees. A milhares de quilômetros de Londres, no Estado da Carolina do Norte, um ex-estudante de Panchgani, Subash Shah, ouviria a música do Queen “We Will Rock You” ser tocada a cada vez que o time de beisebol para o qual torcia disputasse uma partida, ao longo de vários dos anos seguintes. Shah era um apreciador de jazz e não nutria grande interesse pela música pop; e até depois da morte de Mercury não fazia ideia de que estivera ouvindo a voz de seu amigo de infância, “Dentinho” Bulsara.

Numa atitude desafiadora — como já era costumeiro —, o Queen recusou-se a ceder à solicitação da EMI para estampar uma fotografia da banda na capa de *News of the World*. Em vez disso, eles contrataram o artista norte-americano Frank Kelly Freas para que pintasse um pastiche da ilustração que realizara para estampar a capa de uma edição — publicada em 1953 — da revista *Astonishing Science Fiction*. Freas recriou sua pintura original, que mostrava um robô com uma expressão melancólica, e, agora, tentava amparar os integrantes do Queen com suas manoplas mecânicas. Para que fossem distribuídos como brindes, a EMI criou relógios promocionais em forma de robôs. “Eram relógios grandes, daqueles de pêndulo”, diz Brian Southall. “Caríssimos! No entanto, isso foi o que fizemos, naqueles dias; e nenhuma despesa foi poupada. Nossa política era: ‘Quanto dinheiro podemos gastar para deixarmos felizes à banda e a nós mesmos?’”

Em 1977, Southall e Bob Mercer, executivos da EMI, já tinham perfeita consciência de que o Queen pertencia a uma espécie de “animais musicais” inteiramente diferente das outras bandas com que ambos haviam lidado no início da década. “O Queen passou a ser tema de reuniões de marketing por

um motivo”, ri-se Mercer. “Eles ‘atacavam em bando’.” Para Brian Southall, um desentendimento por causa da capa de um álbum era, meramente, um sinal dos tempos. “Houve um ponto na década de 1970 em que as companhias gravadoras perderam o controle sobre seus artistas. Alguém pode jogar a culpa por isso sobre o álbum *The Dark Side of the Moon*, se assim desejar. De todo modo, aquele era o momento perfeito para que o Queen tirasse proveito da situação, embora fizesse isso da maneira mais sutil possível. Tal como fizera o Pink Floyd, o Queen entregara seu álbum com a respectiva capa; e, para nós, restou fazermos o ‘trabalho de formiguinha’ e vendermos o produto. Eles eram ‘animais musicais’ perfeitamente adaptados ao ambiente dos anos 1970.”

Certa vez, Southall e seu assistente de marketing levaram Mercury para almoçar em um restaurante francês próximo dos escritórios da EMI, na Manchester Square. “Era um excelente restaurante, com uma culinária maravilhosa, mas acho que Freddie limitou-se a pedir uma folha de alface”, ri-se Southall. “Após a refeição, como fizesse um dia bonito, Freddie decidiu voltar a pé para o escritório, distante apenas cerca de cinquenta metros caminhando-se por duas ruas laterais à Manchester Square. Apesar disso, ele fez com que sua limusine lhe acompanhasse a marcha, na mesma velocidade e com a porta aberta, para que ele pudesse entrar no veículo, caso ficasse cansado. Ele era um astro, sim; mas tratava-se de um astro de grandeza maior do que eu jamais vira.”

Em novembro, a despeito dos relógios de pêndulo em forma de robôs da EMI e da onipresença de “We Are the Champions” na mídia, *News of the World* alcançou apenas a quarta posição no Reino Unido — a posição mais baixa nas paradas a ser ocupada por um álbum da banda desde o lançamento de *Queen II*. Em uma espécie de cômico revés das fortunas, foram os companheiros do Queen no Wessex Studios — os Sex Pistols — que chegaram à primeira posição, com o lançamento de seu álbum de estreia. À essa época, o Queen estava em meio a uma turnê pelos Estados Unidos, e o impacto da notícia foi minimizado quando *News of the World* rendeu à banda seu primeiro “número um” em terras norte-americanas. “Qualquer banda daquele período que afirme não haver ligado muito para a concorrência estará mentindo”, disse Roger Taylor. “Nós estávamos sempre dizendo coisas como: ‘Uau! Quem dera estivéssemos nós onde o Led Zeppelin está!’ Ou, então, contemplávamos o trabalho de bandas como o Yes e desejávamos

fazer algo ainda melhor.”

Quando uma apresentação do Queen fez com que se esgotassem os ingressos no Madison Square Garden, em Nova York, os integrantes da banda impuseram a si mesmos a meta de sobrepujar o recorde do Yes, que esgotara a lotação do mesmo lugar por três noites seguidas. Em dezembro de 1977, o Queen conseguiu fazer esgotarem-se os ingressos para duas noites. “Nós estávamos sempre pretendendo dar um passo além”, disse May. “Um milhão de discos vendidos em um ano, dois milhões no ano seguinte; uma noite de lotação esgotada no Madison Square Garden, certa vez, duas noites na oportunidade seguinte...”

Para Brian, esses concertos eram uma vitória pessoal. O pai de May, Harold, se opusera à escolha do filho quanto à carreira profissional; e mesmo os sucessos dos compactos e álbuns do Queen não foram suficientes para demover sua opinião. Um de seus projetos no Ministério da Aviação vinha sendo o desenvolvimento de um novo sistema de pouso por instrumentos para a Concorde. Enquanto John Reid arranjava para que um grupo de amigos e funcionários da banda voassem para Nova York a bordo do Skytrain de Freddie Laker, May fez algo ainda melhor. “Fiz com que meu pai viajasse em um avião Concorde, para que viesse assistir à nossa apresentação. Ele trabalhara para a Concorde por todo aquele tempo, mas jamais voara em um avião da companhia. Ele assistiu à nossa apresentação no Madison Square Garden, e, após o show, veio até mim e disse: ‘Tudo bem. Agora compreendo a sua escolha.’ Aquele foi um momento maravilhoso.”

Sobre os palcos, o Queen ainda aderiu fielmente à sua “política”, descrita por Freddie como a de serem “quanto maiores, melhores — sob todos os aspectos”. May e Mercury abriam as apresentações sozinhos com “We Will Rock You”. O ritmo tribal ribombava hipnoticamente através das vastas arenas, antes que os outros integrantes da banda se juntassem a eles, imprimindo à canção uma batida mais acelerada, quase perfazendo uma versão punk-rock da mesma. À época, a “coroa” do Queen — com mais de dezoito metros de altura, já ganhara um sistema de suporte e pairava sobre o palco, flamejante e desprendendo chispas em meio a uma densa névoa de gelo seco. Quatro meses depois, os fãs de cinema veriam um efeito semelhante ser empregado pelo diretor Steven Spielberg, em seu filme *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*.

No palco do Madison Square Garden, Freddie Mercury desfilou vestindo

uma jaqueta estampada com o logotipo do time de beisebol New York Yankees, para agradar à multidão. Em Portland, foi a plateia quem assumiu os vocais de “Love of My Life”. Antes de uma apresentação em San Diego, um desajeitado John Deacon enfiou acidentalmente sua mão através de uma janela de vidro laminado, mas o ferimento resultante pôde ser suficientemente bem contido para que ele ainda conseguisse tocar. Na maioria as noites, o *cover* do Queen para “Jailhouse Rock” passou a ser dedicado a Elvis Presley, que morrera prematura e inesperadamente em agosto.

Após ter assistido à primeira noite de apresentação em Nova York, o jornalista Chet Flippo, da revista *Rolling Stone*, escreveu que “a sonoridade do Queen parece não haver-se decidido entre assemelhar-se ao The Who, ao Led Zeppelin, aos Beatles ou a torturados cantores gregorianos. A julgar pela reação da plateia, contudo, eles fazem seu trabalho. Eu mesmo só não tenho certeza sobre que espécie de trabalho se trata.” Na América do Norte, o Queen ainda era tratado como uma banda de rock pesado, embora contasse com um vocalista principal incomumente dramático. Além disso, seus maneirismos musicais — talvez nostálgicos dos tempos de *Uncle Mac’s Children’s Favourites* ou de The Temperance Seven — não eram tão bem “traduzidos” ao vivo quanto as versões gravadas em estúdios. O bom público de Norfolk, Virgínia, por exemplo, parecia mais disposto a ser insensivelmente “bombardeado” com números tais como “We Will Rock You”, “Brighton Rock” ou “Now I’m Here”. Após a noite de estreia, a mais recente “curiosidade” musical do Queen — “Sleeping on the Sidewalk” — foi devidamente “engavetada” pelo restante da turnê.

Fora dos palcos, Bruce Murray, o ex-vocalista dos Hectics, encontrou-se com Mercury no cassino Aladdin. “Minha mãe estava morando em Las Vegas, e eu vi os integrantes do Queen jogando, lá.” Nos camarins, porém, Murray teve a oportunidade de notar quão diferente seu velho amigo havia-se tornado, então. “Eu não queria ser um ‘penetra’ nas festas”, diz ele. “Freddie, então, estava totalmente envolvido no universo gay; e, honestamente, nos camarins havia um clima de separatismo, entre ‘nós e eles’.” Os dois amigos distanciaram-se em bons termos, mas aquela seria a última vez em que Murray veria ou falaria com Fred Bulsara.

Em cena, Mercury “vendia” seu show tão caro como sempre. Descrito pela imprensa dos Estados Unidos tanto como um ser “odioso” quanto como

alguém “alegremente homossexual”, o vocalista exibia, então, um corte de cabelo consideravelmente mais curto do que no passado, enquanto seu guarda-roupas passava a incluir uma jaqueta de couro de motociclista. Freddie encerrava as apresentações dizendo coisas como: “Obrigado! Foi um prazer fazer negócios com vocês!” — frase que irritava profundamente a alguns críticos, que a consideravam excessivamente cínica. Ian Hunter esteve presente à apresentação realizada no Maple Leaf Gardens, em Toronto, e prorrompeu em gargalhadas ao testemunhar um incidente. “O amplificador de Brian May explodiu”, lembrou Hunter. O guitarrista, então, se apressou a avisar Mercury, que estava ao piano, sem dar-se conta de que seu microfone encontrava-se aberto e tudo o que dissesse seria claramente audível pelo público. Tal como se recordou Hunter, Fred acenou displicentemente para Brian, enxotando-o e dizendo: “Ora, dê alguns saltos pelo palco e esses idiotas sequer irão perceber!”

No dia 22 de dezembro, o Queen apresentou-se no The Forum, em Los Angeles. Aquela seria a última noite da banda naquela cidade, que, após três apresentações, fora assistida por um público total de aproximadamente 64.000 pessoas. A banda fez o bis tocando uma versão de “White Christmas”, ensaiada às pressas, com um de seus guarda-costas caracterizado como o Papai Noel, o empresário John Reid vestido como um elfo e vários *roadies* interpretando renas. Um dia depois, todos voaram de volta para casa. Contudo, por mais que tivessem se “vendido”, ainda haveria muito a fazer na América; e Mercury tinha outras coisas em mente: “Minha mãe me mataria se eu não passasse o Natal em casa. Eu jamais havia perdido uma dessas ocasiões familiares, até então.”



“Não há nada de errado em ir para a cama com alguém do mesmo sexo que você. Acho que todo mundo é bissexual, em certa medida.”

Em outubro de 1976, Elton John discorreu sobre sua própria sexualidade em uma entrevista muito franca, concedida à revista *Rolling Stone*. Isso foi uma grande ousadia para um dos mais proeminentes astros pop daquela época. Um ano depois, Elton anunciaria que deixaria de fazer apresentações

ao vivo e o rompimento de sua parceria musical com o letrista Bernie Taupin, afastando-se dos olhos do grande público para planejar seu movimento seguinte.

Nos bastidores e longe do conhecimento público, Elton lidava com o desfecho tempestuoso de seu relacionamento pessoal com John Reid, que também era seu empresário. Profissionalmente, ainda havia outra situação conflituosa para que ele resolvesse. Tal como esclareceu a ex-relações-públicas de Reid, Caroline Boucher, “Freddie e Elton iam muito bem, separadamente; mas era impossível empresariar Freddie e Elton ao mesmo tempo.”

“Obviamente, aquilo iria terminar em lágrimas amargas”, acrescenta Bob Mercer. “Se John Reid estivesse em meu escritório com Freddie, inevitavelmente receberíamos um telefonema de Elton: ‘O que ele está fazendo com *ela*?’” Tal como recorda-se outra pessoa próxima de ambos, à época, “se Elton estivesse em uma turnê, ele receberia prioridade; e tratando-se das diferentes personalidades que integravam o Queen, pode-se imaginar como as coisas se encaminhariam.”

Com o advogado Jim Beach encarregado das negociações, o desligamento do Queen da John Reid Enterprises já estava em curso antes do início da segunda turnê da banda pelos Estados Unidos, em 1977. Reid receberia uma soma substancial, a título de multa, pelo rompimento prematuro do contrato de gerenciamento, além de 15% dos *royalties* gerados pelos álbuns do Queen já lançados. O Queen ainda pagava uma porcentagem dos *royalties* à Trident, devido a um acordo que somente se expiraria após o lançamento de seu álbum seguinte.

O relacionamento do Queen com John Reid foi profícuo para ambas as partes, mas os músicos estavam muito precavidos ao assinarem um contrato com um novo empresário. Reid entregou a papelada no jardim dos fundos da casa de campo de Roger Taylor para obter as assinaturas necessárias. Na ocasião, a banda estava gravando vídeos promocionais para “We Will Rock You” e para seu próximo compacto a ser lançado, “Spread Your Wings”, tentando atuar sob um frio cortante e uma nevasca, depois de Freddie haver ingerido a maior parte de uma garrafa de conhaque. Então, os integrantes da banda amontoaram-se no interior do Rolls-Royce de Mercury e assinaram os documentos.

Inicialmente, eles decidiram empresariar-se a si mesmos, com a assistência

de Pete Brown e Paul Prenter. Porém, não demorou muito para que estas circunstâncias mudassem, mais uma vez. O advogado do Queen, Jim Beach, abandonou a posição que detinha na firma Harbottle & Lewis, e logo assumiu a função de empresário da banda. “Jim levou-me para almoçar e disse-me que estava pensando em tornar-se o empresário e administrador dos negócios do Queen”, recorda-se Bob Mercer. “Eu o encorajei entusiasticamente, pois ainda estava sofrendo com as consequências do final de toda a história passada entre Freddie Mercury, John Reid e Elton John; e, além de tudo, estando consciente de que eu mesmo não poderia agradar a nenhum deles.” Dois anos depois, Brian May admitiria: “Achei que coríamos um perigo real de nos separarmos, enquanto integrantes da mesma banda, quando a situação com John Reid ficou verdadeiramente espinhosa.”

Jim Beach constituiu três novas empresas: a Queen Productions Ltd., a Queen Music Ltd. e a Queen Films Ltd. — tendo sido esta última criada em resposta à crescente demanda pela gravação de vídeos promocionais. A partir de então, o Queen financiaria suas próprias filmagens e manteria o controle sobre o licenciamento e os direitos de seus vídeos. Não surpreendentemente, foi John Deacon quem guiou seus companheiros de banda através dos meandros contábeis desses assuntos. “John se mantém de olho nos nossos negócios”, disse Mercury à revista *Circus*. “Ele sabe de tudo o que está acontecendo e de tudo o que não deveria estar acontecendo. O resto da banda não faz nada, a menos que John diga que está tudo certo. Nós todos nos tornamos homens de negócios. Ainda que isto seja algo que contrarie nosso melhor senso de julgamento.”

Quando perguntado se Freddie alguma vez tomara conta das finanças à época em que ambos mantinham um estande no Mercado de Kensington, Roger Taylor replicou: “Ora, diabos! Não! Isso teria sido um completo desastre.” Em 1978, Taylor afirmou que o vocalista do Queen não possuía “absolutamente nenhuma noção sobre dinheiro ou o valor de qualquer outra coisa.” Isto posto, uma das primeiras incumbências que coube a Jim Beach foi a de renegociar os termos do contrato do Queen com a EMI. Um funcionário da companhia descreveu o acordo resultante como “milionário; uma vasta quantia, para a época.”

Porém, em 1978, o governo do Primeiro-Ministro James Callaghan decretou uma taxa máxima de 83% sobre os pagamentos e salários e de 98% sobre rendas e ganhos provenientes de investimentos no Reino Unido.

Tal como se queixou Roger Taylor, “nós tivemos de cogitar a hipótese de deixar o país.” O Queen seguiria a tendência encabeçada por outros músicos — incluindo os Rolling Stones, David Bowie e a banda Bad Company — que, em anos recentes, haviam-se autoexilado, passando menos de 183 dias por ano no Reino Unido, dedicando-se a fazer turnês e a gravar em outros países, para evitar a incidência de impostos sobre seus ganhos.

Embora Freddie Mercury a tivesse saudado como “a melhor canção de John Deacon, até a presente data”, “Spread Your Wings” mal havia chegado à lista das *Top 30*, em fevereiro. Deacon receberia notícias melhores naquele mês, com o nascimento de seu segundo filho, Michael. Mas, quando da chegada de abril e o início do novo ano fiscal, o Queen já se encontrava em Estocolmo, para a noite de estreia de uma turnê de três semanas. Em Roterdã, o gigantesco aparato de iluminação de cena sofreu uma pane. “Houve uma grande explosão e um bocado de fumaça”, recordou-se Brian May. “Um dos lados da coroa elevou-se, majestosamente, enquanto o outro lado despencou, com igual imponência. Acho que aquilo tudo ajudou a ‘quebrar o gelo’.” Três dias depois, as coisas melhoraram, quando o Queen apresentou-se na França pela primeira vez. “We Are the Champions” e “We Will Rock You” vinham figurando nas paradas locais havia semanas, mas o país ainda mostrava-se resistente à presença da banda. Após um desempenho triunfal no Pavillion De Paris, um comentário petulante de Mercury foi entreouvido: “Bem... É isso aí: Paris foi conquistada.”

O Reino Unido abrigaria duas apresentações do Queen — no Bingley Hall, em Stafford, e outras três no Wembley Empire Pool — durante o mês de maio. Então, manter o Queen na estrada custava quatro mil libras por dia. O *Daily Mail* revelou que a banda só conseguia obter algum lucro com seus shows nos Estados Unidos, onde os locais das apresentações podiam conter até vinte mil pagantes. Mercury concedeu uma entrevista incomumente sincera ao jornalista Tim Lott, do *Mail*. Embora não discutisse sua sexualidade com a mesma franqueza que Elton John usara para com a *Rolling Stone*, ele afirmou: “Meu impulso sexual é enorme. Eu vivo a vida com toda intensidade”; e admitiu que ele e Mary Austin haviam terminado seu relacionamento (“Após sete anos e meio, nós chegamos a um entendimento. Mary deveria viver sua própria vida”). Embora sempre tivesse sido muito bom ao proferir frases impudentes e sarcásticas (“Eu gosto de ser um safado”), Mercury confessou sofrer de “todos os tipos de paranoia”,

explicando que não conseguia ir desacompanhado a qualquer lugar e que tinha de ter alguém consigo o tempo todo.

O círculo de amigos homossexuais de Freddie lhe proporcionava a companhia constante de que necessitava. Alguns deles teriam as melhores intenções e dedicariam os mais cordiais sentimentos ao vocalista; mas outros abusariam de sua confiança e, ao menos em um caso, terminariam por traí-lo. Entrevistado por Kenny Everett, para promover *A Day at the Races*, Mercury transmitiu no ar uma dedicatória codificada a “Sharon, Beryl, Phyllis, Serita... e a todas essas pessoas adoráveis.” Freddie “rebatizava” todas as pessoas que considerasse “adoráveis” — quer fossem homossexuais ou não — com nomes femininos: “Sharon” era Elton John; “Beryl” era John Reid; e “Phyllis” era Rod Stewart, por exemplo. O próprio Mercury fazia-se conhecer por “Melina” (nome adotado em “homenagem” à atriz e ativista política grega Melina Mercouri); Roger Taylor era “Liz”, e Brian May era “Maggie”. Curiosamente, John Deacon jamais foi “rebatizado” com um nome feminino — enquanto, numa cômica inversão de gêneros, Mary Austin era chamada de “Steve”, devido a Steve Austin, nome do personagem principal e herói da série televisiva *O Homem de Seis Milhões de Dólares*. “Oh, meu Deus! O Queen e aqueles nomes de meninas...”, suspira Brian Southall. “Você podia conversar com eles sem fazer a menor ideia de quem fossem essas tais de Brenda ou Beryl, e ficaria sem saber sobre o que eles estavam falando.”

“Serita” foi parte da vida de Mercury, durante algum tempo. Esse foi o apelido dado a Peter Straker, o cantor e ator nascido na Jamaica que figurou no elenco da montagem original do espetáculo musical *Hair!* Em 1977, Mercury fundou sua própria companhia produtora, a Goose Productions, e despejou vinte mil libras de seu próprio dinheiro no álbum de estreia de Straker, coproduzindo a gravação com Roy Thomas Baker. A música de Peter tinha um dos pés na evanescente cena do *glam rock* e o outro na afetada produção de canções teatrais do West End. O álbum, *This One's On Me* (ironicamente, “Esta é Por Minha Conta”, em português), foi lançado em 1978, mas mal vendeu.

Para Southall, Peter Straker era mais um exemplo da atitude da EMI de seguir as orientações de suas estrelas principais. “Naqueles dias, fazia-se as coisas porque seus artistas diziam que deveriam ser feitas”, explica ele. “A EMI assinou um contrato com Kate Bush porque Dave Gilmour disse que assim deveria ser feito — o que resultou em algo maravilhoso. Então, a

Goose Productions trouxe Peter Straker. Que Deus o abençoe, pois Peter tinha um excelente senso de humor. Lembro-me de que nós o enviamos em uma grande turnê e o agendamos para apresentar-se no Birmingham Odeon — e conseguimos vender apenas cerca de trinta ingressos. Nós dissemos a ele: ‘Ora, deixe para lá, Peter...’ Mas ele disse: ‘Não, não, meus amores. Eu tenho de me apresentar, lá...’ Ele tinha uma estola de plumas e usava botas de plataforma, e costumava tocar uma versão de “That Old Black Magic” com uma caixa de chocolates Black Magic, que eram atirados para a plateia. Naquela noite, ele saiu com um saco de Revels³...”

A carreira musical de Straker prosseguiria, a intervalos irregulares, mas ele passaria os anos seguintes integrando o círculo mais íntimo de amizades de Mercury, juntamente com Joe Fanelli (também conhecido como “Liza”) e o empresário particular Paul Prenter (“Trixie”). Mercury contava 29 anos de idade quando iniciou seu relacionamento com David Minns. Tal como o descreve um integrante da comitiva, “ele era muito bom em recuperar o tempo perdido”. Freddie pode haver ansiado por companheirismo e amor romântico, mas sua fama e dinheiro trouxeram-lhe um infinito fluxo de favores e ofertas de sexo.

Escrevendo em 1992, David Evans, um amigo chegado de Mercury, descreveu-o quando contava cerca de trinta anos, como “um sujeito agitado, notívago e ganancioso”. Em 1978, Freddie encontrava-se em posição de obter qualquer coisa e tudo mais quanto desejasse. Certa noite, na festa de aniversário de um amigo, em um restaurante em Londres, o vocalista interrompeu uma conversa que mantinha e pronunciou uma única palavra: “Crivo”. Em questão de segundos, vários maços de cigarros foram estendidos em sua direção. Mais tarde, Mercury interrompeu novamente a conversa, dizendo: “Pi-Pi”. No mesmo instante, ele já era acompanhado por algumas pessoas que o conduziram ao toalete mais próximo.

As coisas eram muito diferentes no mundo de Brian May. Em junho daquele ano, May e sua esposa celebraram o nascimento de seu primeiro filho, James. Enquanto Mercury gabava-se ao *Daily Mail* por haver gasto “cem mil libras ao longo dos últimos três anos”, May tinha um estilo de vida muito mais frugal. “Telefonei para a casa de Brian, em Barnes”, disse um de seus antigos companheiros de banda, John “Jag” Garnham. “Jamais havia estado lá, e não sabia se ele estava em turnê. Como estivesse tudo bem, fui

até lá. Era uma casa simples e retirada, e lembro-me de haver pensado: ‘Onde está todo o dinheiro dele?’ No interior da casa tampouco havia quaisquer objetos extravagantes. O pai de Brian, Harold, chegou pouco depois de mim, e eu lhe perguntei: ‘Vocês ainda vivem em Feltham?’ Ele disse: ‘Oh, sim, Jag. Nós ainda moramos lá. Não permitimos que Brian nos pague coisa alguma, exceto algumas passagens de avião, de vez em quando, para que possamos ir vê-lo tocar em algum concerto.’”

Inevitavelmente, à medida que a fama do Queen aumentava, também aumentavam as dificuldades para manter relacionamentos com antigos colegas de escola e companheiros de bandas. Tal como diz Chris Smith: “Jamais conheci Freddie Mercury. Meu amigo chamava-se Fred Bulsara.” Após uma apresentação no Liverpool Empire, Ken Testi convenceu aos integrantes do Queen para que visitassem seu novo clube, chamado Eric’s. Deacon, Taylor e Mercury lá compareceram, para relembrar o passado com o velho amigo, que quase fora o empresário de todos. Mas Testi achou engraçado que eles tivessem chegado — e, depois, partido — em três diferentes limusines. Em julho de 1978, Roger Taylor celebrou seu 29º aniversário com uma festa em Montreux, na Suíça. Cheio de vitalidade e/ou de quaisquer outras substâncias que estivessem à disposição dos convidados, Freddie Mercury — supostamente — teria se dependurado em um lustre de vidro polido, dizendo aos estupefatos presentes: “Eu simplesmente não consegui resistir a fazer isto.”



“A história sobre os anões carecas e a cocaína não é verdadeira”, insiste Roger Taylor, entre sorrisinhos conspiratórios. Ele hesita um pouco, e continua: “Contudo, ela *poderia ter sido* verdadeira.” Taylor é conduzido em seu carro por um motorista, ao largo do Lake District. É o verão de 2008, e ele foi “gentilmente persuadido” a acompanhar uma campanha publicitária itinerante para divulgar o álbum e a turnê do show do Queen e Paul Rodgers. O baterista viaja atravessando uma região onde podem ser contempladas algumas das mais belas paisagens rurais da Inglaterra, mantendo um telefone celular pressionado contra o ouvido e, pacientemente, “viajando” trinta anos

de volta ao passado, até uma das mais licenciosas festas promovidas pelo Queen.

Na noite do Dia das Bruxas, em 31 de outubro de 1978, o Queen celebrou o lançamento de seu sétimo álbum, *Jazz*, em Nova Orleans. À meia-noite, uma banda de metais ao estilo *dixieland* adentrou, marchando, o salão de baile do Fairmount Hotel, onde mais de trezentos convidados já se fartavam com um banquete de ostras, camarões *creole* e champanhe, sendo servidos por criados vestidos de libré. Seguindo à banda de instrumentos de sopro que tocava a plenos pulmões, vinham os quatro integrantes do Queen, voltando diretamente da apresentação realizada no Municipal Auditorium, que tivera sua lotação esgotada. Antes do evento comemorativo, o agente publicitário do Queen fora ordenado a percorrer todos os bares e clubes das imediações da Bourbon Street, no coração do Bairro Francês da cidade, com instruções para que arrebanhasse “todo e qualquer ‘tipo excêntrico’ disponível” e os convidasse para a festa.

Quando o Queen chegou ao centro do salão, uma “revoada” de travestis, comedores de fogo, dançarinas de boates, encantadores de serpentes e *strippers* vestidas com hábitos de freiras surgiu dos bastidores. “Miss You”, o sucesso em ritmo “disco” dos Rolling Stones ribombava dos alto-falantes, enquanto várias mulheres voluptuosas deixavam cair suas roupas sobre a pista de dança. Uma semana depois, o jornal *Sun* estampava uma fotografia na qual Freddie Mercury — usando suspensórios e uma camisa xadrez (então, o padrão de vestimenta “a rigor” nos círculos gays norte-americanos) — aparecia autografando um par de nádegas femininas nuas sob a manchete: “LÁ EMBAIXO, PRAS BANDAS DE NOVA ORLEANS”. As festividades estenderam-se até o romper do novo dia, com *groupies* prodigalizando sessões de sexo oral para figuras de algum destaque no mundo musical e uma das garotas presentes demonstrando sua habilidade para “fumar” um cigarro pela própria vagina. Ao menos assim diz a lenda...

Ao longo das últimas três décadas, a história ganhou “vida própria”, passando a incluir descrições de todo tipo de excessos orgásticos: sexo em público, mulheres nuas lutando na lama, outra mulher nua sendo “servida” em uma enorme bandeja cheia de pedaços de carne crua e — talvez o detalhe mais infame de todos — anões; aliás, às vezes descritos como anões hermafroditas, que portavam bandejas repletas de cocaína, atadas sobre suas cabeças — possivelmente carecas... “Veja, se isso for verdade, eu nunca vi”,

admite Taylor, comedidamente. “Mas devo dizer que a maioria das histórias sobre aquela noite não é, assim, *tão* exagerada.”

Bob Mercer, da EMI, voara para Nova Orleans especialmente para participar da esbórnia. “A festa foi um ultraje”, admite ele. “A história sobre os gnomos com bandejas de cocaína sobre as cabeças é apócrifa. Até onde posso saber, eu era o único cara ali que tinha algum pó; pois, a noite toda, fiquei recebendo tapinhas nas costas de certas pessoas, em companhia das quais fiz várias incursões ao meu quarto de hotel...”

Por volta das três horas da manhã, Mercer lembra-se de haver acompanhado Brian May e Roger Taylor em um giro “por algumas das partes mais degradadas do Bairro Francês”. Mercury também “perambulava pelas mesmas vizinhanças”, em companhia de Tony Brainsby, o antigo relações-públicas do Queen, e de Sylvie Simmons, uma jornalista da revista *Sounds*, com a qual ele disputava para saber quem avistaria primeiro os homens mais bonitos (“Aquele é meu!”). May, contudo, recorda-se daquela noite de maneira diferente. Ansioso por escapar do que uma testemunha ocular chamou de “uma horda de *groupies* e parasitas da fama”, o guitarrista retirou-se da festa e embrenhou-se no que viria a ser algo semelhante a uma caçada a gansos selvagens.

“Você já experimentou aquela sensação quando tudo está bem, tudo está maravilhoso, fabuloso, mas, lá no íntimo, há um grande vazio?”, disse May, em 1998. “Então, estava tudo ótimo, fantástico... Mas me lembro de haver pensado que nem tudo estava tão bem.” Brian saiu à procura de Peaches, a mulher que ele conhecera em Nova Orleans durante a primeira turnê do Queen pelos Estados Unidos. “Eu havia me apaixonado alguns anos antes, em Nova Orleans, e esperava voltar a vê-la, mas ela não estava lá. Não consegui encontrá-la, então; mas ela me encontraria, tempos depois.” Relembrando a festa em 2008, May ainda soava sonhadoramente meditativo. “Nova Orleans é uma cidade festiva, e eu ainda mantenho uma forte ligação emocional com aquele lugar. Ainda sinto meu coração agitar-se quando vou àquela cidade.”

A aurora do novo dia trouxe consigo uma conta de duzentos mil dólares e a “mãe” de todas as ressacas. Um tarimbado *bon-vivant*, Bob Mercer retornou ao seu quarto de hotel às seis horas da manhã — para descobrir que havia sido roubado. “Eu costumava portar uma *nécessaire*, que nós chamávamos de ‘nancy bag’”, explica ele. “Naquele tempo, os homens carregavam todos os

seus pertences nessas bolsinhas, porque usávamos calças justas demais para que alguma coisa pudesse caber nos bolsos. Abri a minha e constatei que não tinha mais dinheiro, nem cartões de crédito, nem passaporte... Eu tinha de voar para Nova York, para embarcar em um voo para Londres para acompanhar Kate Bush à Holanda, onde ela receberia uma premiação da indústria fonográfica. Acredite ou não, consegui chegar em casa. Como? Eu não sei. Eu parecia um daqueles *marines* de filmes de guerra, que é lançado de paraquedas no meio de uma floresta, à noite, e tem de encontrar o caminho de volta, por si mesmo.”

Enquanto Mercer engendrava sua fuga de Nova Orleans, os integrantes do Queen — com os olhos vermelhos, em meio a profundas olheiras — apresentavam-se para uma entrevista coletiva à imprensa. “A festa fora deliberadamente permeada por excessos”, disse May, tempos depois. “Em parte, para nossa própria ‘curtição’; em parte, para agradarmos aos amigos; e, em parte para... Ora, pro diabo com isso!” Porém, como Taylor maliciosamente admitiu: “O problema foi que, à medida que o tempo passava, nós ficávamos cada vez melhores em nos divertirmos.”

As sessões de gravação para o que viria a tornar-se o álbum *Jazz* haviam sido iniciadas quatro meses antes, mas, para contornar as taxações, seriam realizadas entre o Mountain Studios, às margens do Lago Geneva, na Suíça, e no Superbear Studios, em Nice, na França. Na ausência de Mike Stone, o Queen voltara a reunir-se a Roy Thomas Baker. “Mike era praticamente um integrante da banda”, explicou Brian May, “mas, à época em que iniciamos *Jazz*, Mike havia-se apaixonado e, depois, sofreu um período de ‘desmoronamento’, quando o relacionamento terminou.” Tempos depois, Stone trabalharia com bandas como Journey e Asia, que utilizariam intensamente a sobreposição de vocais e as técnicas harmônicas que ele desenvolvera, antes, com o Queen. Infelizmente, Stone morreria em 2002, privando o Queen de uma nova oportunidade de trabalhar com ele.

No verão de 1978, Roy Thomas Baker estava “curtindo” o sucesso de seu projeto mais recente: o lançamento do álbum de estreia da banda The Cars. Originária de Boston, Massachusetts, The Cars fazia parte do que os departamentos de marketing da indústria fonográfica chamavam de “new wave”: o estilo musical sucessor do punk, muito mais palatável para as emissoras de rádio. Esse, então, foi o momento de Elvis Costello, Blondie e The Police. “Roy voltou com um bocado de autoconfiança”, disse May. “Ele

produzira o álbum do The Cars realmente depressa, e dizia: ‘Ora! Eu fiz a coisa toda em duas semanas e virou um baita sucesso!’”

O Queen pretendia conservar a espontaneidade de *News of the World*, evitando criar uma sequência óbvia. Trabalhando com The Cars, Baker fizera uma fusão das portentosas harmonias vocais com alguns *overdubs* esparsos, envolvendo apenas certos instrumentos; e o Queen empregaria uma técnica semelhante em *Jazz*. “Aquela foi a primeira vez que gravamos um álbum longe de casa”, disse Brian May. “A ideia era que, pelo simples fato de estarmos lá, haveria menos distrações; mas, é claro que havia ainda mais distrações. Elas apenas eram de tipos diferentes.” Segundo May, uma das distrações arranjadas por Freddie Mercury foi passar a acompanhar a competição ciclística internacional *Tour de France*. “Fred ficou muito entusiasmado com aquilo tudo, embora nós não pudéssemos entender por quê. Então, ele surgiu com aquela sua maravilhosa criação.”

A “maravilhosa criação” a que May se referia era canção “Bicycle Race”, cuja letra citava os filmes cinematográficos *Tubarão* e *Guerras nas Estrelas*, cocaína, o Super-Homem, a Guerra do Vietnã e Watergate, o famoso escândalo político norte-americano. Se isso não fosse o bastante, a faixa ainda contava com um ritmo esquizofrênico, vocais ao mais puro estilo Gilbert & Sullivan e — de acordo com May — “cerca de um bilhão de acordes”. A canção era belamente repleta de meandros. “Não vou dizer quem estava dormindo com quem, nem quando”, insistiu May. No entanto, ainda persiste um rumor que afirma que “Bicycle Race” teria sido composta depois de Mercury ter tido um breve encontro às escondidas com um dos ciclistas participantes do *Tour de France*. “Se tanto, a vida pessoal de Freddie afetava seu trabalho de maneira positiva, na medida que o tornava teatral”, sugeriu Roy Thomas Baker. “Seus horizontes eram amplos; e ser homossexual dava-lhe um ponto de vista adicional para contemplá-los.”

Brian May compôs a obra capaz de equiparar-se perfeitamente à criação de Mercury: “Fat Bottomed Girls”. “Eu a compus tendo Fred em mente”, disse ele. “Tal como é feito quando se conta com um vocalista que gostava de garotas — ou garotos — com posteriores avantajados.” A canção oscila de uma batida acentuadamente marcada, ao estilo country rock, para uma sonoridade heavy metal, com Freddie Mercury cantando acerca de sua suposta iniciação sexual pelas mãos de uma certa “Big Fat Fanny”. A atmosfera de “Fat Bottomed Girls” evocava as sensuais garotas praianas que

ilustravam os cartões postais do desenhista Donald McGill, ou um antigo filme da série *Carry On*, com um aparvalhado Kenneth Williams prestes a ser surpreendido pela predatória enfermeira-chefe interpretada por Hattie Jacques.

Com “Fat Bottomed Girls” e “Bicycle Race”, o Queen obtivera, na prática, um compacto com dois lados A — que levaria a banda de volta à lista das *Top 20* do Reino Unido. No entanto, o álbum *Jazz* dividia as opiniões, dentro do próprio grupo. Entrevistado em 1984, John Deacon o descreveu como “um álbum do qual eu não gosto”. Roger Taylor também não pareceu favoravelmente impressionado pelo trabalho: “Não é um dos meus favoritos”, admitiu ele, tempos depois. “*Jazz* era um álbum ambicioso, mas jamais senti que o resultado tivesse chegado à altura dessa ambição. O compacto com dois lados A saiu bom, mas jamais me satisfiz com a sonoridade de *Jazz*. Ela não me tocava.”

Entrevistado em 2005, Roy Thomas Baker insistiu: “Acho que todos estavam em grande forma. Acho que as habilidades de cada um deles enquanto compositores estavam tão bem quanto haviam sido demonstradas anteriormente.” Para Baker, um dos pontos altos das sessões de gravação foi a possibilidade de voltar a trabalhar com Freddie Mercury. No estúdio Mountain, a sala dos controles ficava em um nível diferente do piso do estúdio, o que irritou o vocalista. “Então, nós instalamos um circuito interno de TV”, explicou Baker. “Antes, quando Fred e eu trabalhamos juntos, eu não me sentava detrás do console de gravação. Em vez disso, eu me sentava entre o console e a janela que permitia a visão para o estúdio, de modo que Freddie poderia dizer, julgando pela minha expressão facial, se um determinado vocal estava bom ou não. Freddie quis que uma câmera focalizasse o meu rosto, para que pudéssemos manter esse tipo de relacionamento.” Baker logo notou que Mercury ainda era “um sujeito intensamente voluntarioso, mas com quem era excelente trabalhar. Ele anotava tudo em pequenos pedaços de papel, de modo que estava sempre muito concentrado. Então, ele tocava um trecho de algo para que eu ouvisse, tal como o toque de um prato de bateria em alguma gravação, e me perguntava: ‘Como é que nós podemos conseguir este som?’”

A imaginação do vocalista certamente trabalhou em regime de hora-extra na composição de “Mustapha”, a faixa de abertura do álbum. Nela, Mercury dedica uma rara contemplação à sua herança cultural, cantarolando algumas

palavras em árabe e em um inglês entrecortado sobre uma frenética sonoridade de fundo, produzida com a bateria, o contrabaixo, a guitarra e um piano. A canção não se assemelhava a nada que o Queen tivesse experimentado antes, constituindo uma forma impactante e original — ainda que um tanto descomprometida — de iniciar um álbum. “Eu a achei fantástica”, disse May, simplesmente. “Intrinsecamente difícil, mas fantástica.”

Em outros momentos de *Jazz*, Mercury exibiu sua já característica “dupla personalidade”; ora dando voz a um desiludido romântico em “Jealousy”, ora bravateando sobre si mesmo para a plateia em “Let Me Entertain You”, um hard rock “de cabaré”. Quando Roger Taylor disse que o Queen ficava cada vez melhor em matéria de divertir-se, um dos integrantes da banda parecia ser ainda melhor do que os demais, nesse quesito. A espécie de “divertimento” apreciada por Mercury seria futuramente enaltecida com o lançamento do compacto “Don’t Stop Me Now”. No século XXI, a canção tem sido usada para vender os chocolates *Cadbury’s*, cantada em *reality shows* de novos talentos na TV, e foi eleita como uma das Melhores Músicas para Dirigir de Todos os Tempos, pelos espectadores do *Top Gear*, um programa televisivo da BBC dedicado aos apreciadores de automóveis. Na letra, Mercury descreve a si mesmo como um tigre, uma bomba atômica e uma máquina de fazer sexo viajando a cem milhas por hora, sugerindo que as duas principais fontes de inspiração para a composição foram o sexo e as drogas. Entrevistado em 2010, Brian May admitiu que embora a canção fosse plena de otimismo, “poeticamente ela representava algo que estava acontecendo com Freddie, que ele considerava como uma ameaça à sua vida.” Em outras palavras, seu próprio estilo de vida.

As contribuições de May para *Jazz* vão desde o dilacerante rock pesado “Dead On Time” (que inclui a gravação do som de uma tempestade que se abateu sobre Montreux) até “Dreamers Ball”, com uma suave batida jazzística, que, aparentemente, deu origem a uma acalorada discussão travada no estúdio entre May e Taylor, que não gostou da canção. “À altura da gravação do álbum *Jazz* todos nós estávamos começando a nos dedicar aos nossos próprios trabalhos, e ninguém gostava muito do que os outros caras estavam fazendo”, admitiu May. “Para ser honesto, havia vezes em que mal podíamos tolerar uns aos outros, fora dos palcos.” Em “Leaving Home Ain’t Easy”, May tocou sua guitarra de maneira tão “ortodoxa” e “comportada”

quanto jamais o havia feito, em uma canção que parece ter sido inspirada pelos reveses de ser um astro do rock itinerante, viajando por todo o mundo. Em outro momento, porém, ele produziu um épico solo de guitarra para a canção de John Deacon “If You Can’t Beat Them”, que é, justificadamente, a melhor parte da faixa. A outra composição de Deacon constante do álbum, “In Only Seven Days”, transita pelo mesmo território mediano do pop que “You’re My Best Friend”.

Roger Taylor sempre reservou as críticas mais contundentes para suas próprias contribuições a *Jazz*: as faixas “Fun It” e “More of That Jazz”. “Minhas composições são muito inconsistentes”, disse ele. “Instantaneamente esquecíveis.” Contudo, “Fun It” foi a primeira incursão do Queen na onda da dance music, e incluiu a utilização de uma bateria eletrônica, a “novidade tecnológica” que revolucionaria — ainda que brevemente — a sonoridade de grande parte da produção de música pop na década seguinte. A segunda colaboração de Taylor foi a bastante sombria “More of That Jazz”, que reprisava trechos das faixas que a antecederiam, lançando um tom melancólico sobre o encerramento do álbum. “Àquela época, acho que não nos sentíamos mais como um grupo, tanto quanto antes”, disse ele. “Estávamos vivendo em lugares diferentes e, todos nós, em um país diferente.”

Os dias em que os integrantes do Queen viajavam de ônibus, de suas respectivas moradias para as sessões de gravação nos estúdios Trident haviam ficado em um passado longínquo. Em julho, May viu-se forçado a deixar o Reino Unido por razões fiscais, logo após o nascimento de seu filho. Ele voou para o Canadá, fazendo uma breve pausa antes de tornar a reunir-se à banda em Montreux. Deacon, que, agora, tinha dois filhos, também compartilhava os mesmos comprometimentos que May. A descrição que Jack Nelson fizera da banda, tempos antes, ao chegar a um aeroporto (“um deles mantinha-se onde estava, outro iria para a direita, outro para a esquerda e ainda outro seguiria diretamente em frente”), parecia ainda mais atual. *Jazz* trazia consigo uma sensação de fragmentação, como se todas as suas partes não se encaixassem em um todo harmonioso e cada um dos integrantes caminhasse em seu próprio rumo. Entrevistado em 1982, Baker recorda-se da época das gravações menos pelas canções do que pela vida noturna local: “Todas as noites nós íamos a um clube que havia na esquina da rua do estúdio, onde trabalhava a *stripper* mais fantástica que já havíamos visto. Então, nós interrompíamos as sessões de gravação às onze horas, assistíamos

à apresentação da *stripper* e voltávamos a gravar.”

A coprodução de Baker conferiu a *Jazz* uma sonoridade límpida e fria, não muito distante da obtida com o trabalho que ele fizera com The Cars. As harmonias vocais eram tão portentosas como sempre haviam sido, mas todo o restante parecia ter encolhido, como se tivesse sido condensado — especialmente a bateria de Taylor. Tratava-se de uma sonoridade moderna, muito distanciada da grandiloquência de *Queen II* ou *A Night at the Opera*, pela qual todos ansiavam, naqueles tempos. Porém, como disse Roger Taylor: “*Jazz* foi decepcionante... Eu realmente acho que o trabalho não funcionou, com Roy.”

Billy Cobham e Gilberto Gil estavam entre as atrações principais no verão daquele ano do Montreux Jazz Festival. Longe do estúdio, o Queen compareceu a várias apresentações do festival, que serviu de inspiração para o título do álbum. A arte monocromática da capa foi uma ideia de Roger Taylor, que lhe veio à mente quando ele cruzava o famoso posto de checagem migratória Checkpoint Charlie, em Berlim. Assim, mais uma vez a EMI foi contrariada em sua intenção de estampar uma fotografia da banda na capa de seu próprio álbum.

“Nosso maior desapontamento foi a capa”, admite Brian Southall. “Esta, aliás, foi particularmente bizarra, pois achávamos que o título do álbum — *Jazz* — já poderia sugerir alguma louca guinada para a sonoridade do jazz e confundir as pessoas. Compreensivelmente, a EMI ficou muito aliviada quando, finalmente, pôde ouvir o álbum — especialmente a faixa “Don’t Stop Me Now”; mas os temores da companhia foram reavivados quando foi informada acerca da proposta de gravação dos vídeos promocionais para o compacto contendo “Bicycle Race” e “Fat Bottomed Girls”.

No dia 12 de setembro, o Queen arranhou para que 65 modelos do sexo feminino fossem filmadas nuas enquanto pedalavam bicicletas, a toda velocidade, na pista que circunda o Estádio de Wembley, na zona sudoeste de Londres. Os corpos das ciclistas nuas do Queen abrangiam toda a gama de formas, tamanhos e etnias. Imagens do evento seriam utilizadas no vídeo promocional, na capa do compacto “Bicycle Race” e, também, em um pôster que seria distribuído gratuitamente com cada exemplar do álbum. “Era uma ideia divertida”, diz Southall. “E aquele foi um grande dia, passado na agradável companhia de um bando de mulheres nuas que pedalavam bicicletas. Foi despertado um enorme interesse da mídia, mas houve um

contratempo.”

Também houve um problema no dia seguinte, quando o pessoal do Queen devolveu as bicicletas à loja de Halford, da qual elas haviam sido tomadas de empréstimo. O Queen foi informado que, por razões higiênicas, os selins das 65 bicicletas teriam de ser substituídos e, naturalmente, deveriam de ser pagos. Quando a EMI objetou quanto à exibição de um traseiro feminino na capa do compacto, o Queen cedeu e providenciou para que a imagem de uma calcinha fosse aplicada sobre o traseiro ofensivo. Contudo, o pôster gratuito, que exibia generosamente a nudez de seios e nádegas, causou furor na América, tendo sido retirado dos exemplares de *Jazz* comercializados nos Estados Unidos. “Acho que algumas pessoas não gostam de olhar para mulheres nuas”, comentou Mercury, sarcasticamente.

“Aquele problema não era nosso”, ri-se Southall. “Era da Elektra. Porém, o que se tornou um problema para a EMI no Reino Unido foi colocar o vídeo no *Top of the Pops*, ou inseri-lo na programação matinal dos sábados, dedicada ao público infantil. O Queen, é claro, não deveria ser perturbado com esses ‘pequenos detalhes’, e seus integrantes jamais iriam comprometer-se dizendo o que realmente desejavam que fosse feito.” No final da história, “Bicycle Race” alcançou a 11ª posição nas paradas de sucesso britânicas e a 24ª nos Estados Unidos.

Na Inglaterra, *Jazz* foi lançado no dia 10 de novembro, saindo quatro dias depois na América do Norte, onde a turnê do Queen já estava em curso. *Jazz* atraiu ainda mais “fogo” da crítica do que *News of the World*. Dave Marsh, em uma acérrima crítica ao álbum publicada na *Rolling Stone*, deixou de lado seu tom elitista, concluindo: “O Queen talvez seja a primeira banda de rock realmente fascista. A coisa toda me faz imaginar o que leva alguém a permitir-se ouvir a esses perversos e suas ideias poluentes.” Com a Inglaterra ainda sofrendo devido ao desemprego generalizado, uma imprensa musical com tendências esquerdistas espicou os ânimos de seu público contra um grupo de autoexilados por motivos fiscais que contratava mulheres para tirarem suas roupas e pedalarem bicicletas apenas para seu próprio divertimento, além de dar festas de duzentos mil dólares em Nova Orleans. Acusações de sexismo foram lançadas, enquanto a música não contribuía para que as coisas melhorassem. O *New Musical Express* aconselhou seus leitores a adquirirem o álbum *Jazz* somente se vivessem em companhia de “familiares surdos”. Brian May, o espírito mais sensível do Queen, admitira

sentir-se ferido por tais comentários (“Nós cometíamos excessos, sim; mas de maneira inofensiva”); Roger Taylor concordaria que as críticas eram incômodas, mas não lhes dava maior importância “desde que as pessoas continuem comprando os discos”. *Jazz* alcançaria a segunda posição em vendas no Reino Unido e a sexta nos Estados Unidos.

Na América do Norte, o Queen agora excursionava sem uma banda para abrir-lhe as apresentações, que eram agendadas apenas para os lugares que pudessem conter o maior número possível de pessoas, maximizando as vendas de ingressos e os lucros. Mercury ainda experimentava problemas com sua voz, que ele atribuía aos nódulos que o haviam acometido em turnês anteriores, mas que outras pessoas diziam ser agravados por seu estilo de vida. Em 2005, um ex-empresário itinerante da banda declarou à revista *Uncut*: “Por volta de 1978 ou 1979, quando o Queen tornou-se fenomenalmente grande, os apetites de Freddie se descontrolaram. Ele fazia sexo e consumia drogas sem parar. Antes de uma apresentação, depois de uma apresentação... Até mesmo entre uma música e outra. Antes de um bis, ele fugia para os camarins, cheirava algumas carreiras de cocaína, recebia uma rápida sessão de sexo oral de algum sujeito que tivesse acabado de conhecer e, então, corria de volta ao palco, para terminar a apresentação. O cara tinha um bocado de energia.” Mesmo descontando-se alguma exageração, um observador do período descreveu Mercury como alguém “cheio de uma energia transbordantemente vulcânica”. “Meu Deus! Fred era, mesmo, cheio de alguma coisa”, admitiu Roger Taylor. “Era uma alegria e uma diversão sem fim estar perto dele.” No Madison Square Garden, a apresentação incluiu a chegada de nove mulheres seminuas pedalando bicicletas no momento da execução de “Fat Bottomed Girls”. Enquanto Mercury cantava, as mulheres o envolviam em um círculo, trilando as campainhas de suas bicicletas. A imprensa estrilou: “Quão longe o Queen irá para impedir que o público se dê conta de que não são somente as beldades ciclistas que estão postas a nu?”

Durante a turnê do Queen pelos Estados Unidos em 1977, Brian May ampliou seu mapa do país acrescentando-lhe o que um jornalista descreveu como “uma agenda deslizando da excursão, engenhosamente confeccionada com pedaços de papelão e um grampeador, contendo detalhes tais como as datas e horários das apresentações e especificações sobre os locais das paradas.” Em 1979, a “agenda deslizando” de May devia parecer-se com as

complicadíssimas engenhocas criadas pelo antigo cartunista Heath Robinson. O Queen passou a maior parte ano na estrada, promovendo o lançamento de *Jazz*. Duas semanas depois do Natal, a banda iniciou uma turnê de seis semanas pela Europa, partindo da Alemanha para apresentar-se na França, na Suíça, na Espanha e, pela primeira vez, na Iugoslávia. Quando eles retornaram ao Reino Unido, para ali passar parte dos dias que lhes eram permitidos por sua atual situação fiscal, o hino de Freddie ao excesso, “Don’t Stop Me Now” ocupava a nona posição nas paradas de sucessos.

Em 1979, a turnê assistiu a uma acentuada mudança na imagem de Mercury. Os trajes recobertos por lantejoulas cederam lugar a um “uniforme” de motociclista, composto por um quepe, uma jaqueta e calças de couro negro, acompanhados por uma grossa corrente usada como colar. Esta era a interpretação do vocalista de um visual ultramasculino (inicialmente conhecido como “Clone de Castro”), que era originário do distrito de Castro, em San Francisco, e havia-se tornado muito popular entre as comunidades gays norte-americanas. Enquanto o Queen se apresentava pela Europa, em janeiro daquele ano, o Village People, um grupo de música disco de Nova York, emplacava um grande sucesso com “Y.M.C.A.”, uma ode em código que fazia referência a um ponto de encontro muito frequentado pelos homossexuais daquela cidade. Entre os integrantes do grupo incluía-se o falecido Glenn Hughes (mais conhecido como “O Motociclista”), que acrescentaria ao visual “clone” um farto bigode e a quem Freddie Mercury encontraria, certa noite, no clube The Anvil, um reduto gay “hardcore”, em Nova York.

Se um único momento pudesse resumir e captar a vibração do Queen durante a turnê de 1979, este conteria Mercury vestido de couro negro, rosnando a letra niilista de “Let Me Entertain You”. Os outros integrantes do Queen desempenhavam o papel do “tira bonzinho”, enquanto Freddie era o “tira malvado”: May, com suas melenas cacheadas e um colete branco; Taylor, como o eterno Peter Pan loiro; e Deacon, estático na manutenção do ritmo, com sua camisa de colarinho e gravata, parecendo que havia acabado de chegar para consertar a fotocopidora. Acima de todos, o novo aparato de iluminação do Queen banhava a banda com luzes vermelhas, brancas e verdes, produzindo temperaturas tão insuportavelmente elevadas que a equipe técnica o apelidara de “forno de pizza”.

A turnê de 1979 seria a última em que o Queen contaria com Pete Brown

como coordenador itinerante das atividades. Uma de suas incumbências durante o decorrer das apresentações pela Europa foi providenciar para que todos os quatro integrantes da banda tivessem acomodações exatamente do mesmo padrão. Contudo, esta era uma tarefa impossível de ser cumprida. “Não importava o que fizesse”, disse Brown, “eu estava sempre errado.” Brown viria a tornar-se um agenciador de espetáculos de comédia e fundaria sua própria companhia produtora, a Talkback. Tragicamente, ele morreria em consequência de uma hemorragia cerebral, em 1993.

Em abril, o Queen viajou ao Japão, para fazer dezessete apresentações, incluindo três no Budokan, em Tóquio. O Japão era um paraíso seguro, depois da flagelação que a banda recebera da imprensa britânica e norte-americana. Para honrar a ocasião, a canção “Teo Torriate (Let Us Cling Together)” foi incluída no repertório dos shows. A estadia do Queen no Japão causou uma impressão tão marcante que outras bandas aproveitaram a oportunidade para entrarem nesse mesmo mercado devido apenas a uma vaga associação. O grupo de hard rock norte-americano Cheap Trick fizera as apresentações de abertura para o Queen durante a turnê de lançamento de *News of the World* nos Estados Unidos. Os jornalistas japoneses que haviam viajado à América do Norte para fazer a cobertura da turnê não poderiam ter ficado mais impressionados, e, seis meses depois, o Cheap Trick esgotava a lotação do Budokan.

Em junho, a EMI lançou *Live Killers*, um álbum com gravações ao vivo montado com faixas extraídas das apresentações do Queen pela Europa. Havia rumores sobre o lançamento de um álbum ao vivo desde que as apresentações no Rainbow Theatre tinham sido gravadas, em 1974; mas temia-se que um álbum do Queen gravado ao vivo não pudesse ser equiparado ao meticuloso padrão das gravações em estúdio da banda. Na verdade, não poderia, mesmo; mas, da metade para o final da década de 1970, a maioria dos contemporâneos do Queen já havia lançado discos com gravações ao vivo: o Led Zeppelin lançara *The Song Remains the Same*; o Thin Lizzy imitara-lhes o gesto, com *Live and Dangerous*; e o Genesis fizera o mesmo, com *Seconds Out*. “Álbuns gravados ao vivo são uma realidade inescapável”, disse Brian May. “Todo mundo diz que a sua banda tem de ter um.” Sem planos imediatos quanto ao que fazer depois de *Jazz*, a EMI quis ter um produto do Queen para manter o público “aquecido”, até que eles voltassem aos estúdios de gravação.

Live Killers é um retrato sem retoques do desempenho do Queen sobre os palcos, distribuído ao longo de quatro lados de discos de vinil. O resultado é barulhento e caótico. Durante uma apresentação, o Queen abandonaria o palco em meio à execução de “Bohemian Rhapsody” deixando a plateia imersa em uma densa atmosfera de fumaça e luzes, enquanto uma fita era tocada com a gravação da parte operística da canção, através dos amplificadores. O truque funcionava, ao vivo; mas, sem a extravagância visual, falhava miseravelmente em um disco. Brian May insistiu na afirmação de que não houve *overdubs*; mas, o que faltava a *Live Killers* em termos de refinamento técnico era compensado pela energia ainda perceptível nas gravações. “Eu ainda acho extraordinário”, disse Roger Taylor, “que somente nós quatro pudéssemos fazer tanto barulho.” *Live Killers* é, hoje em dia, um registro — preservado, como em uma cápsula de tempo — do que era o Queen nos anos 1970. Na década seguinte, a banda se transformaria em uma espécie diferente de “animal musical”.

Quando o Queen reuniu-se novamente para apresentar-se no Saarbrücken Festival, na Alemanha, em agosto, o prolífico John Deacon já havia se tornado pai, mais uma vez (de sua filha Laura); e Roger Taylor fora vitimado por um bizarro acidente ocorrido em um salão de cabeleireiro, que deixou seus cabelos demasiadamente descoloridos, na manhã do dia da apresentação. A decisão de fazer uma rara apresentação agendada fora do festival fora tomada para alavancar o perfil do Queen na Alemanha. A banda foi a atração principal de uma noite que contou com as apresentações do *guitar hero* irlandês Rory Gallagher (cuja antiga banda Taste tocara, certa vez, como atração principal, antes do Smile), o Ten Years After e The Commodores. Para o deleite de Freddie Mercury, Taylor apresentou-se sobre o palco ostentando cabelos com uma tonalidade verde, quase luminosa.

Taylor e Mercury contemplaram o final do verão de 1979 desfrutando de todas as graças concedidas pelo estrelato endinheirado do rock. Ambos estavam entre os espectadores que assistiram à vitória de Bjorn Borg na final do torneio de tênis masculino de simples, em Wimbledon. Dias depois, representantes do Queen procuraram o All England Lawn Tennis Club tentando obter uma permissão para que a banda fizesse uma apresentação na Quadra Central. Como a permissão não fosse concedida, Taylor e Dominique Beyrand resolveram fazer uma viagem de férias ao sul da França. Na estrada para Saint Tropez, o motor da Ferrari de Taylor fundiu, tornando o automóvel

imprestável (um destino semelhante estaria reservado para seu Aston Martin, tempos depois). Em setembro, Mercury celebrou seu 33^o aniversário com mais uma noite memorável, e começou a planejar o próximo movimento em sua carreira.

O vocalista principal do Queen iria tornar-se um bailarino, de balé clássico.

OITO

Quatro Galos de Briga, em Plena Luta

“O novo bigode de Freddie sugere que ele esteja procurando por um emprego de meio período como garçom, na Fulham Road.”

— *Evening News*, dezembro de 1980

“Danem-se os custos, queridos! Vamos viver um pouco!”

— Freddie Mercury

Domingo, 7 de outubro de 1979; Coliseum Theatre, em Londres. A Royal Ballet Company acaba de acrescentar mais um bailarino ao seu corpo de baile: Freddie Mercury. Segundo relatos, seu “jogo de pernas” é terrível; mas o que lhe falta em termos de habilidade natural, ele compensa com um enorme entusiasmo e comprometimento. Lá fora, no mundo da música, The Police e o Blondie estão conquistando as primeiras posições nas listas de compactos e álbuns mais vendidos, enquanto o Led Zeppelin acabava de fazer aquela que seria sua última apresentação na Inglaterra pelos 28 anos seguintes. Contudo, no rarefeito mundo da dança clássica, o vocalista principal do Queen estava prestes a fazer sua estreia nos palcos, ao lado de uma das melhores companhias de balé do mundo, diante de uma plateia formada por quase duas mil e quinhentas pessoas.

Mercury fora convocado para apresentar-se em um evento de gala, cuja renda seria revertida para instituições de caridade, por um dos principais bailarinos da companhia, Wayne Eagling. Para atrair publicidade para a apresentação, Eagling fizera questão de recrutar um bailarino alheio ao mundo da dança, para que este contribuísse com uma participação especial. Quando Kate Bush recusou o convite, alguém sugeriu a Eagling o nome de Freddie Mercury. O vocalista abraçou avidamente a oportunidade, mas, como ele mesmo admitiu, tempos depois, “achei que eles haviam enlouquecido!”

Ao comparecer para o seu primeiro ensaio no estúdio de Baron's Court, Mercury fez uma de suas mais triunfais entradas em cena, apresentando-se para o trabalho já vestido com um *collant* e sapatilhas de balé. “Descobrir o que aquilo tudo envolvia me deixou realmente assustado”, disse ele. “Eles me fizeram ensaiar todos os tipos de passos de dança. Eu estava tentando fazer, em poucos dias, o tipo de coisas que eles levam anos treinando; e, permita-me dizer: aquilo é uma forma de assassinato. Depois de dois dias, sentia doer o meu corpo em lugares que eu nem sabia que tinha.”

Mercury compareceu à cerimônia de gala para desempenhar seus números de dança ao som de “Bohemian Rhapsody” e do compacto seguinte do Queen, “Crazy Little Thing Called Love”. Com seus cabelos emplastrados, penteados para trás, e usando uma única peça de malha com um profundo decote em V, antes de iniciar sua rotina de passos de dança, ele subiu ao palco sobre os ombros de três bailarinos com os torsos nus, cantando ao vivo com o acompanhamento de uma versão orquestral de sua composição. Pouco antes do final da música, Mercury ressurgiu no palco, descalço e vestido com um macacão prateado, e foi girado em 360 graus por seus parceiros de cena, para cantar a parte final da canção de cabeça para baixo. “Eu não era nenhum Baryshnikov; mas até que não me saí tão mal, para um principiante de idade tão avançada”, afirmou ele. “Gostaria de ver Mick Jagger ou Rod Stewart tentarem fazer algo como aquilo.”

Sentado em meio à plateia, encontrava-se Roger Taylor. “Havia somente uma pessoa em todo o mundo que poderia ter feito aquilo tudo”, recordou-se. “Freddie estava se apresentando para uma plateia muito inflexível, habituada aos espetáculos do Royal Ballet, cuja média de idade deveria girar em torno dos 94 anos e que não compreendia o que aquela *coisa* prateada fazia ali, sendo atirada de um lado para outro do palco, diante deles. Acho que foi uma atitude muito corajosa da parte dele — além de absolutamente hilariante.” Aquela não seria a última vez que Mercury vestiria um *collant* e calçaria sapatilhas de balé.

Antes, naquele verão, o Queen passara seus dias viajando entre Londres, Genebra e Munique. O complexo de instalações do Mountain Studios, na Suíça, havia sido posto à venda, e, pouco antes da banda embarcar em uma excursão ao Japão, os contabilistas do Queen abordaram os proprietários do estúdio para tratar de negócios. À luz de uma polpuda soma devida em tributos, a banda passou a considerar prudente possuir seu próprio estúdio de

gravações. O negócio foi fechado perto do final do ano, tendo o Queen “herdado” o engenheiro de som residente do Mountain, David Richards.

Contudo, no início de junho, o Queen chegava ao Musicland Studios, em Munique. Os integrantes da banda ainda atravessavam o ano fiscal e nenhum deles tinha planos sérios para gravar um novo álbum, mas uma sessão já havia sido agendada, para depois do término das apresentações no Japão. As instalações do Musicland localizavam-se em um complexo de construções subterrâneas, idealizadas pelo produtor italiano Giorgio Moroder. O produtor alemão Reinhold Mack (conhecido por todos apenas como “Mack”) encontrava-se em Los Angeles, gravando com o guitarrista Gary Moore, quando recebeu uma mensagem aventando-lhe a possibilidade de trabalhar com o Queen, no Musicland. Quando ele telefonou ao estúdio para certificar-se da veracidade do convite, ninguém parecia saber sobre o que ele estava falando. Mesmo assim, num impulso, ele comprou uma passagem e voou para Munique.

“Depois de *Jazz*, nós sentimos que deveríamos mudar para um novo território”, disse Brian May. “No Musicland, perguntamos quem era o melhor engenheiro que eles tinham, e eles nos indicaram Mack. Ele provou ser um verdadeiro ‘achado’.” Chegando ao Musicland, Mack encontrou o estúdio atulhado com caixas, amplificadores e estojos para transportar instrumentos por via aérea, diretamente provenientes do Japão — além de três quartos da formação do Queen: Mercury, Taylor e Deacon. “Eles não tinham planos para gravar um álbum”, diz Mack, “mas Freddie me disse: ‘Se você estiver disposto, eu tive uma ideia. Mas temos de gravar logo, antes que Brian chegue’.” Mercury, então, dedilhou os acordes iniciais da canção que viria a ser chamada “*Crazy Little Thing Called Love*”.

A música havia tomado forma apenas algumas horas antes. Peter Hince voara de Londres para Munique, trazendo Mercury consigo: “Fred jamais viajava sozinho. Sempre era preciso que houvesse alguém com ele.” Uma greve no Aeroporto de Heathrow fizera com que todos os voos atrasassem, e Mercury encontrava-se particularmente ansioso devido ao fato de já haver permanecido no Reino Unido por todos os dias que lhe eram permitidos pelas leis fiscais. Quando finalmente chegou a Munique, a dupla hospedou-se no hotel Hilton. Nem bem Mercury saíra de cena, para tomar um banho, quando passou a chamar por Hince: “Ratty! Ratty! Arranje-me uma guitarra, agora!” Mercury emergiu do banheiro envolto em toalhas, apanhou a guitarra acústica

e começou a cantarolar, tocando alguns acordes. Como não quisesse deixar passar esse momento, os dois rumaram diretamente para o Musicland.

Mack gravou, em segredo, a primeira passagem da melodia. Quando o vocalista perguntou se ele estava pronto para começar a gravá-la, Mack propôs que ele ouvisse a gravação do que havia acabado de produzir. Para o Queen, esta era uma maneira inteiramente nova de trabalhar. Acompanhado por Deacon e Taylor, Mercury cantou e tocou a guitarra rítmica. “Levei cinco ou dez minutos para compor ‘Crazy Little Thing Called Love’”, disse Mercury. “Eu me restringi apenas porque conhecia poucos acordes de guitarra. Mas esta é uma boa disciplina, pois eu tinha de trabalhar dentro de limites estritos.” Tal disciplina e tal restrição de limites renderam ao Queen uma canção diametralmente oposta a “Killer Queen”, “Bohemian Rhapsody” e “Bicycle Race”. “Crazy Little Thing Called Love” é um divertido pastiche de rock ‘n’ roll, que soa como algo que Fred Bulsara poderia haver composto ao piano da sala comunitária na faculdade, após ter ouvido Elvis pelo rádio, na Avenida Gladstone, certa manhã.

Logo de início, Mercury afirmou para Mack: “Brian não vai gostar disto.” Quando May chegou ao Musicland, o vaticínio de Freddie provou-se acertado: “Ele não gostou, mesmo; nem um pouco.” Inconsciente quanto ao delicado equilíbrio de poder e da diplomacia necessária para conviver com o Queen, Mack pediu a May para que deixasse de lado sua adorada Red Special e seu amplificador AC30 e tocasse o solo para a canção em uma guitarra Telecaster (emprestada por Roger Taylor), que ele conectaria a um amplificador Mesa-Boogie, em vez de ligá-la ao velho AC30, o favorito de Brian. A ideia era conferir à melodia uma “pegada” mais autêntica de rockabilly. “Não fiquei feliz com aquilo”, admitiu May. “Relutei e resisti, mas, afinal, percebi que era o caminho certo a ser seguido.” Como resultado disso, em apenas quatro horas o Queen havia gravado a canção que se tornaria a primeira da banda a alcançar a posição nº1 nas paradas de sucesso norte-americanas.

No decorrer do mês seguinte, no Musicland, eles trabalharam em mais três faixas, gravando sem a pressão de prazos determinados, apenas para que tivessem algum material pronto, caso decidissem fazer um novo álbum. “Aquele era uma maneira de escapar à rotina de gravar um álbum, excursionar pela Inglaterra, excursionar pela América do Norte...”, explicou May. Uma das faixas, “Coming Soon”, de Roger Taylor, já havia sido

iniciada durante as sessões de gravação de *Jazz*. O resultado final foi uma canção pop “turbinada”, sofisticada e moderna, com nuances do recente trabalho de produção de Mack para um de seus clientes, a Electric Light Orchestra. Em contraste a isso, May apresentou “Save Me” e “Sail Away Sweet Sister”, duas baladas “pesadas”, que saudavam a sonoridade do Queen de outrora.

“Um dos meus pontos fortes é que eu trabalho, realmente, muito depressa”, explica Mack, “e o Queen trabalhava muito devagar. Eu só pude descobrir quão devagar tempos depois. Meu plano era fazer com que mudassem, pois era comum que eles se enredassem em suas próprias maneiras de fazer as coisas.” Segundo as antigas regras do Queen, as faixas de acompanhamento tinham de ser gravadas incontáveis vezes, até que estivessem perfeitas; e até mesmo os integrantes da banda perceberam que o resultado disso podia soar estéril e demasiadamente preciso. “Eu disse: ‘Vocês não precisam fazer assim’”, esclarece Mack. “‘Eu posso ‘deixar cair’ a coisa toda, aqui. Se não funcionar depois de meio minuto, então poderei editá-la e seguir adiante, desde que vocês toquem acompanhando o ritmo.’”

“À época, nós achamos que aquilo se tratava de uma brincadeira”, admitiu May. “Mas, ao aceitarmos fazer as coisas à maneira de Mack, conseguimos completar a gravação de uma faixa de acompanhamento em apenas meio dia de trabalho.” Descontente com muitos aspectos de *Jazz*, Taylor tinha uma ideia clara acerca do que era necessário: “O objetivo de Mack era o de renovar as coisas, tornando-as mais fáceis, sem utilizar muitos microfones. Nós queríamos que ele nos fizesse soar como uma banda, novamente.”

“Crazy Little Thing Called Love” impressionou muito favoravelmente à EMI, que apressou-se a lançá-la como um compacto, em outubro — apenas uma quinzena antes da estreia de Mercury com o Royal Ballet. De volta à Inglaterra, o Queen filmou um vídeo promocional no Trillion Studios, no Soho, em Londres. A imagem da banda era tão radicalmente diferente quanto a sua música: agora, todos se vestiam de couro negro e a tesoura de um barbeiro havia passado por seus cabelos (inclusive pelos de Brian), enquanto Freddie entrava em cena cavalcando uma motocicleta, da qual desmontava para rebolar em meio a um grupo de dançarinas e dançarinos coreografados por Arlene Phillips — que, tempos depois, viria a tornar-se membro do júri de um *reality show* televisivo da BBC; mas que, à época, era a líder da trupe de dançarinos Hot Gossip.

Mercury e os dançarinos desfilavam por uma passarela na qual haviam sido abertos buracos, de onde surgiam mãos batendo palmas (pertencentes a vários integrantes da comitiva do Queen). Para maximizar o apelo visual de seu desempenho mais afetado até então, haviam sido cortados diversos furos na camiseta de Mercury, em lugares estratégicos, enquanto um par de joelheiras, do tipo utilizado por skatistas, foi colocado sobre suas calças de PVC, a título de acessório. “Estávamos em pleno auge da onda do skate”, diz Peter Hince. “Fred apanhava influências de todos os lugares.” Os espectadores do *Top of the Pops*, que haviam visto o Queen pela última vez no vídeo promocional de “We Will Rock You”, foram testemunhas da transformação do vocalista de um “boneco” do *glam rock* para um Castro Clone, no intervalo de apenas dois anos.

“Horrorizadas ou superexcitadas, as plateias nem sempre podiam acreditar em seus próprios olhos quando viam Freddie”, disse Taylor. “Mas nós permitíamos que ele levasse aquilo adiante. Apesar dos desentendimentos, nós éramos um grupo muito fortemente unido. Nossa atitude foi sempre constante: se é isso o que ele quer fazer, deixe-o fazer.” Próximo do final do mês, “Crazy Little Thing Called Love” havia subido até a segunda posição nas paradas, perdendo a dianteira absoluta apenas para o country pop “chiclete” do Dr. Hook “When You’re in Love With a Beautiful Woman”. A paródia de Elvis do Queen fez aumentar o público da banda quase que do dia para a noite. “De repente, havia um monte de gente muito jovem acorrendo às nossas apresentações”, disse Brian May.

A turnê *Crazy* do Queen transcorreu por dezoito apresentações pelo Reino Unido, em novembro e dezembro. Dois anos antes, o retorno do Queen à Inglaterra fora marcado apenas por um punhado de apresentações em grandes arenas. Desta vez, Gerry Stickells fora instruído a agendar apresentações em lugares menores. “Vínhamos sendo acusados de sermos grandiosos demais”, admitiu Roger Taylor. “Então, esta foi a maneira que encontramos de nos aproximarmos mais do público, e de provar à crítica que ‘danem-se; nós podemos fazer um show igualmente bom em um lugar com capacidade para 1.400 pessoas’.” O título da turnê não fazia apenas menção ao compacto, mas, também, “ao fato de que éramos suficientemente loucos por fazer isso”, acrescenta Taylor. “Era uma coisa louca (“crazy”), pois poderíamos haver optado por nos apresentarmos por um par de noites em Wembley, em vez disso.”

A turnê foi iniciada em lugares grandes, em Dublin e Birmingham, antes de passar ao que Brian May chamava de “as mixarias”. No dia 13 de dezembro, o Queen teve uma apresentação agendada para o Lyceum, em Londres; mas enfrentou um problema ao tentar instalar seu imenso aparato de iluminação em um teatro com apenas dois mil lugares. “O teto do Lyceum era pequeno demais para suportar toda a nossa iluminação”, recordou-se Taylor. “Perguntamos ao gerente se haveria algum problema caso fizéssemos dois furos no teto, para fixar o aparato de iluminação. Ele disse que estaria tudo bem, se pagássemos pelos furos feitos. Então, recebemos um telefonema de Paul McCartney, dizendo-nos que os Wings iriam apresentar-se ali, na semana seguinte, e que eles precisariam dos furos no teto, também. Concordamos em pagar por um dos furos, se eles pagassem pelo outro. Assim, nós nos tornamos a primeira banda a jamais haver vendido um furo a Paul McCartney.”

Ainda que, do palco, o Queen pudesse ver o branco dos olhos das pessoas em suas plateias, havia uma incongruência ainda mais flagrante entre a presença da banda da “alta roda” e as humildes instalações do Tiffany’s Ballroom, em Purley, Croydon. O “séquito” de Mercury agora incluía o ex-assistente de figurinista do Royal Ballet, Peter “Phoebe” Freestone. Em seu livro *Freddie Mercury: An Intimate Memoir* (“Freddie Mercury: Memórias Íntimas”), Freestone comentou: “Tiffany’s em Purley? Acho que a única Tiffany’s que Freddie jamais conheceu situava-se na Quinta Avenida, em Nova York.”

Contudo, sobre o palco do Lyceum, Mercury deve ter-se dado conta de quão longe ele chegara. Dez anos antes, em 12 de outubro de 1969, Fred Bulsara fora àquele mesmo teatro para assistir a uma apresentação do Led Zeppelin. Então, ele havia acabado de deixar a faculdade e pagava o aluguel de sua moradia com o salário que recebia em um emprego de meio período na Harrods, enquanto tentava tornar-se um astro do rock com a banda Ibex. Àquela época, também, ele mantinha em segredo um aspecto de sua sexualidade. Após uma apresentação do Queen no Brighton Centre, Mercury entendeu-se com um entregador motociclista loiro, chamado Tony Bastin, em um clube gay e levou-o à suíte que ocupava no Grand Hotel. Apesar de todos os “casos de uma noite” que ele tivera na América, seus amigos mais chegados sempre sustentaram que ele realmente buscava estabelecer e manter um relacionamento duradouro. Apaixonado pelo rapaz de 28 anos de idade

— embora fosse incapaz de manter-se completamente fiel a ele — Mercury fez com que Bastin se mudasse para o Stafford Terrace, onde ele viria a tornar-se presença constante pelos próximos meses.

A turnê Crazy foi encerrada em Londres, no Alexandra Palace. Porém, apenas quatro dias depois, no *Boxing Day*⁴, o Queen fez uma apresentação no Hammersmith Odeon. Então, o teatro estava promovendo uma série de concertos beneficentes, para arrecadar fundos para o povo do Kampuchea (atual Camboja) devastado pela guerra. Paul McCartney arranhou para que o Queen se apresentasse na noite de abertura, precedendo os shows de The Who, The Clash, The Pretenders e Elvis Costello, entre outros. Demonstrando poucos sinais de fadiga, o Queen fez uma de suas melhores apresentações daquele ano, com Mercury destruindo os monitores durante a execução de “Sheer Heart Attack” e ressurgindo no palco montado sobre os ombros de um *roadie* vestido como o Super-Homem, para cantar “We Will Rock You”.

Embora a turnê tenha sido considerada um sucesso, a empreitada teve seu preço. Gerry Stickells sofreu um desmaio nos bastidores do Lyceum, devido à exaustão. A pressão a que ele era submetido para satisfazer — à risca — todas as necessidades da banda, às vezes tentando desafiar as leis da Física para fazer caber as apresentações do Queen nos palcos de pequenos clubes provincianos provou ser demasiada. Ignorando os conselhos médicos, Stickells permaneceu supervisionando a turnê, até o final. “É para isto que eles me pagam”, disse ele. “Para fazer milagres.”

Outros, porém, não tiveram tanta sorte. O engenheiro de som John Harris, o inspirador de “I’m in Love With My Car” e que fora, certa vez, descrito por Brian May como “o quinto integrante do Queen”, caiu doente ao final da turnê de *News of the World*. Seu substituto foi o norte-americano Trip Khalaf, que permaneceria com a banda até o fim. Harris era extremamente dedicado ao Queen, e, o que era incomum, fora recompensado com um acordo financeiro que lhe garantia o recebimento de uma porcentagem da renda das apresentações ao vivo da banda. Ele retornou à sua antiga função durante a turnê *Crazy*, mas, devido à sua doença, teve de abandoná-la, perto do final do ano. Foi oferecida a Harris a oportunidade de vir a gerenciar o Mountain Studios, mas ele recusou o convite. “John sucumbiu a uma doença misteriosa, que imobilizou seu corpo e pôs um fim aos seus dias de engenheiro de som

itinerante”, disse Brian May, em 2009.

Para o Queen, inevitavelmente, não havia tempo para reflexões. Tal como acontecera antes com “Bohemian Rhapsody”, os DJs das emissoras de rádio dos Estados Unidos passaram a tocar “Crazy Little Thing Called Love”, embora a Elektra não tivesse planos de lançar um compacto com a canção. Porém, a gravadora terminou por ceder e, no Natal de 1979, a música chegava ao primeiro lugar nas paradas de sucessos norte-americanas — o que foi um verdadeiro alívio, especialmente depois de “Don’t Stop Me Now” não haver conseguido incluir-se sequer entre as *Top 50*. Contudo, isto também era um indicativo das mudanças musicais que estavam prestes a ocorrer. A última canção do Queen a figurar entre as *Top 5* nos Estados Unidos fora “We Are the Champions”; agora, a banda voltava a integrar a lista, com um número ao estilo do mais despojado rockabilly. “Sem dúvidas, há quem tenha odiado o nosso novo compacto, mas ainda gosta do que fizemos no passado”, disse um cauteloso Brian May. “Creio que isso é algo que acontece naturalmente, a menos que você seja totalmente previsível. Perde-se umas, ganha-se outras...” Em janeiro, “Save Me”, uma balada ao estilo mais tradicional do Queen, foi lançada como um compacto, tendo alcançado a 11ª posição nas paradas do Reino Unido.

O sucesso de ambos os compactos trouxe consigo a pressão para prosseguir com o trabalho. O Queen retornou a Munique em fevereiro, para iniciar um período de quatro meses de sessões de gravação. Este seria o período mais longo que a banda passaria trabalhando em um mesmo álbum (cujo título “de trabalho” era *Play the Game*). “Entre 1979 e 1984, é provável que eu tenha passado um ano da minha vida ‘residindo’ no hotel Hilton em Munique”, diz Peter Hince, atualmente. “Ratty” lá estava para assistir a John Deacon no que era chamado de “Departamento do Contrabaixo”. O “Departamento dos Cavalheiros” compreendia Mercury e vários membros de sua comitiva. O “Departamento da Guitarra” era constituído por May e seu técnico, Brian “Jobby” Zellis; enquanto o “Departamento da Bateria” incluía Roger Taylor e seu técnico, Chris “Crystal” Taylor. “Havia certa rivalidade, comentários sarcásticos e muita competição entre os ‘departamentos’ — tanto profissional, quanto socialmente”, diz Hince.

O Queen foi incomumente prolífico em Munique. Há quem afirme que até quarenta canções foram submetidas à aprovação coletiva para o que viria a tornar-se um álbum com dez faixas, cujo título definitivo seria, simplesmente,

The Game. Tal como observa Mack, “Havia dois modos distintos de composição: o de Freddie e o de Brian. Com Fred, as coisas eram simples. Nós dois pensávamos de maneira semelhante, e ele não levava mais de quinze ou vinte minutos para surgir com algo absolutamente brilhante. Brian, por outro lado, trazia uma grande ideia à baila e, em seguida, perdia-se completamente, em meio a detalhes insignificantes. Manter o foco era difícil, na melhor das hipóteses, com tamanha variedade de personalidades.”

O episódio em que Mack pediu para que May usasse uma guitarra Telecaster para tocar “Crazy Little Thing Called Love” não foi a única oportunidade em que os dois “bateram as cabeças”. “Havia, mesmo, algum conflito”, concordou May. “Eu discutia muito com ele sobre a maneira como deveríamos gravar as guitarras. Eu apenas desejava gravar da mesma maneira como sempre as havia gravado. Eu sequer pensava nisso. Mas, então, Mack dizia: ‘Veja, tente fazer isso do meu jeito.’ No final das contas, acabamos chegando a um acordo, e obtivemos o melhor dos dois mundos.”

Discorrendo sobre a “fuga” do Queen do ano fiscal britânico para gravar *Jazz*, Brian May recorda-se de que a banda achava que gravar no exterior afastaria a todos das “distrações” que poderiam comprometer o trabalho, se este fosse “feito em casa”. Todavia, em Munique havia mais distrações do que em qualquer outro lugar. “Quando fizemos *The Game*, tudo era divertido, novo e brilhante”, recordou May. “Porém, os problemas começaram com aquela coisa de ‘vamos tomar um drinque, depois do estúdio’ — o que foi legal, no início...”

A rotina no Musicland era iniciada com um encontro de representantes dos vários “departamentos” às seis horas, quando Brian “Jobby” Zellis começava a preparar coquetéis. Os coquetéis eram seguidos pelo jantar, mais alguns drinques e, então, uma visita a algum clube. Mercury e outros membros do “Departamento dos Cavalheiros” dirigiam-se, com frequência, ao Old Mrs. Henderson (também conhecido, simplesmente, como “Henderson’s”), uma boate gay muito popular, localizada na Rumfordstrasse, em Munique. Os outros integrantes do Queen, “Crystal”, “Jobby”, “Ratty” e Mack costumavam ir ao Sugar Shack, “a discoteca mais ‘quente’ do mundo”, como Taylor a descreveu, certa vez.

“O Sugar Shack passou a ser conhecido como ‘O Escritório’”, ri-se Mack. “Nós íamos para lá, depois do estúdio, praticamente dia sim, dia não.” Em muitas ocasiões, a noite prosseguia, mesmo após o fechamento do clube.

“Depois do Sugar Shack, nós íamos ao mercado, que estaria abrindo àquelas horas, e apanhávamos uma garrafa de champanhe”, recorda-se Hince. “Então, voltávamos ao Hilton de Munique, onde nos reencontrávamos com Freddie.” No hotel, a diversão continuava; quer na suíte de Taylor (apelidada como “RH”, ou “Refúgio Heterossexual”) ou na de Mercury (o “PPP”; “Pomposo Plenário Presidencial”). “Então, íamos para a cama, acordávamos à tarde e pedíamos o café da manhã... Vivemos assim por um ano.”

Certa noite, depois de uma passagem pelo Sugar Shack, a banda retornou ao estúdio, para trabalhar em uma composição de May, intitulada “Dragon Attack”. A letra da canção chegava, mesmo, a mencionar “the shack”. “Brian era estritamente um bebedor de vodka com água tônica”, ri-se Mack. “Acho que jamais o vi tomar qualquer outra droga. Mas, se resolvesse ‘encher a cara’, Brian podia perder completamente o ‘fio da meada’.” A faixa “Dragon Attack” foi “montada” a partir da gravação de trinta minutos de improvisação “movida a álcool”. Contudo, se a banda estivesse “alterada”, a música não foi prejudicada por isso: seu balanço possuía a mesma maleabilidade que teriam as faixas mais funk do próximo álbum dos Rolling Stones a ser lançado. May toca um solo de guitarra robusto, enquanto Mercury produz um vocal guturalmente orgástico, *a la* Robert Plant. A música foi um alento para os fãs do Queen que se haviam decepcionado com o brilhantismo ostentatório de “Crazy Little Thing Called Love.”

O Sugar Shack oferecia outros atrativos, além dos óbvios. “Nós levávamos as gravações recém-saídas do estúdio para lá e as tocávamos no sistema de som deles, para ver como as coisas funcionavam”, disse May. “Qualquer coisa com um pouco de balanço e alguns silêncios funcionava bem.” Uma das canções que mais agradavam aos frequentadores do clube era “Feel Like Makin’ Love”, um sucesso do Bad Company, a banda liderada por Paul Rodgers depois do Free. “A música do Bad Company soava excelente, ali; porque havia um bocado de silêncios naquela canção. Quando tocávamos coisas nossas, tal como “Tie Your Mother Down”, não obtínhamos o mesmo efeito, porque a canção era tão ‘cheia de coisas’ que não havia espaços vazios nela. Depois dessa constatação, ficamos obcecados por deixar espaços vazios, ou silêncios, em nossas canções, para que elas soassem bem na pista de dança do Sugar Shack.”

Assim, a mais recente criação de John Deacon seria a primeira composição do Queen a “passar no teste” do Sugar Shack — com louvores, aliás. No

estúdio, Taylor, Mercury e May compartilhavam suas ideias para as composições, cantarolando refrãos ou demonstrando linhas melódicas, buscando a aprovação dos demais. Deacon, por sua vez, preferia permanecer em silêncio enquanto compunha, o que levou Mercury a apelidá-lo como “Avestruz”. “Ele era como uma ave, que se recolhe e permanece quieta, até, finalmente, botar um ovo perfeito”, diz Mack. Para *The Game*, Deakey contribuiu com o melhor “ovo” que havia botado até então: “Another One Bites the Dust”.

Bernard Edwards, o falecido guitarrista da banda de funk norte-americana Chic, lembrava-se de Deacon haver passado pelo Power Station Studios, em Nova York, enquanto a Chic gravava seu álbum *Risqué*, em 1979. daquelas sessões de gravação saíria um grande sucesso da Chic, “Good Times”. E, tal como “Good Times”, “Another One Bites the Dust” era uma faixa vagamente dançante, cuja melodia era conduzida por uma linha de contrabaixo muito semelhante. Naturalmente, as origens da inspiração para a composição de Deacon pode ser retrçada até os dias em que ele tocava *covers* da Motown com The Opposition. “Eu ouvi muita soul music quando ainda frequentava a escola”, disse ele. “Eu queria haver composto algo como ‘Another One Bites the Dust’ há algum tempo, mas tudo o que eu tinha era a linha melódica e o *riff* do contrabaixo.”

“Devo admitir”, disse May, “que nós não tínhamos a menor ideia do que Deakey estava fazendo, quando começou a tocar aquilo.” Não obstante, com o auxílio dos outros integrantes da banda, a faixa tomou forma. Brian May recorda-se de haver sido Roger Taylor — tipicamente — a fazer mais restrições à canção. “Lembro-me de que Roger detestou a composição: ‘Isso não é rock ’n’ roll! Que diabos estamos fazendo?’ Ele não queria que o Queen soasse demasiadamente funk.” Entrevistado em 2009, Roger Taylor insistiu em que não tivesse nada contra a canção em si mesma, mas, sim, contra a possibilidade de lançá-la como um compacto: “Não era algo para todos os gostos, e aquela já seria a segunda vez em que botaríamos um pé na dance music. Eu mesmo havia contribuído apenas com uma canção pop bastante inofensiva, “Fun It”, para o disco [o álbum *Jazz*].”

Deacon e Taylor trabalharam juntos na faixa de acompanhamento. Deacon queria que a bateria soasse tão “seca” quanto possível. Aquela era a antítese da maneira como o Queen normalmente gravava, mas Taylor aquiesceu, forrando as peças da bateria com cobertores, para abafar-lhes o som. “Roger

produziu aquela bela sequência de bateria”, explicou May. “Tratava-se de uma sonoridade muito incomum para ele, que sempre gostara de fazer com que o som da bateria fosse grandioso, dominando todo o ambiente. De minha parte, estava tudo bem se quisessem fazer o som daquele jeito; meu trabalho era apenas o de injetar aquelas guitarras ‘suas e malvadas’ em meio ao *riff* percussivo de Deakey.”

Deacon tocou a guitarra rítmica, deixando para May apenas a inclusão de alguns floreios, enquanto Mack trabalhou na sonoridade do piano de fundo, nos golpes fortes nos pratos e nas palmas incluídas na mixagem. A última pitada de “pó mágico” veio de Freddie Mercury. “Fred tinha um certo pendor por dance music”, disse May; “e ele estava começando a adorar cantar daquela maneira. Ele estava tão envolvido com o que estávamos fazendo em ‘Another One Bites the Dust’ que cantou até fazer sua garganta sangrar.”

“Another One Bites the Dust” não foi a única “exceção à regra”. Após anos de resistência, o Queen sucumbiu à utilização de sintetizadores. “Temo que isso tenha acontecido por minha culpa”, disse Taylor. “Eu havia comprado um sintetizador polifônico Oberheim e mostrei-o a Fred, que, imediatamente disse: ‘Oh, isto é ótimo, querido...’”. O Oberheim OBX seria utilizado na gravação de várias faixas, inclusive em “Rock It (Prime Jive)”, do próprio Taylor, que a descreveu como “a mais básica que já compus”. Tal como “Coming Soon”, tratava-se de um rock ‘n’ roll sem “frescuras”; mas “Rock It” seria a origem de um desentendimento no estúdio. Taylor pretendia cantar o vocal principal, mas Mack preferia que Mercury fizesse isso. Assim, duas versões foram gravadas. Para que houvesse um acordo entre todas as partes, na versão final é Mercury quem canta a introdução, antes que Taylor comece a cantar a canção desde o primeiro verso.

O baterista também pretendia que “Coming Soon” fosse lançada em um compacto, substituindo-a no álbum por outra composição sua, “A Human Body”. Os outros integrantes da banda discordaram disso, e “A Human Body” foi reservada para um futuro lado B de algum compacto. “Roger era o sujeito mais interessado em buscar uma nova sonoridade”, diz Mack. Taylor também era quem viria a trabalhar mais estreitamente junto a Mack para aperfeiçoar suas composições, que, somadas a algumas canções rejeitadas para integrar *The Game*, viriam a encontrar seu lugar no primeiro álbum solo do baterista. A atitude “punk” de Taylor fora grandemente suavizada, desde os dias de *News of the World*. Em 1980, ele demonstrou à imprensa musical

seu entusiasmo pelo lançamento do compacto “London Calling”, do Clash, e por novas bandas, tais como The Pretenders. Porém, tal como esclareceu Brian May, “com o Queen, no estúdio, você pode fazer as coisas apenas 25% do jeito que quer — na melhor das hipóteses.”

“Quando havia um grande desentendimento, geralmente este se dava entre mim e Roger”, disse May. “Sendo os dois integrantes originais que reuniram a banda, nós éramos como irmãos; e sempre achávamos motivos sobre os quais nos desentendermos violentamente. Mas, quase sempre, as coisas tinham a ver com música. Era aquela sensação de você não se sentir representado, de achar que não está sendo ouvido...”

May abandonou a banda durante as sessões de gravação em Munique. “Deixei o grupo algumas vezes, mas apenas pelo restante do dia. ‘Estou caindo fora, e não vou voltar!’ Todos nós fizemos isso. Às vezes, você termina brigando por causa de uma única nota.”

“Houve grandes brigas no estúdio”, concordou Taylor. “Geralmente, por causa do tempo que Brian levava para fazer as coisas... Ou porque ele estava comendo uma omelete. Todos nós deixávamos malucos, uns aos outros.”

Mercury descreveu a dinâmica entre os integrantes do Queen de maneira mais sucinta: “Quatro galos de briga, em plena luta. Adorável!”

À maneira do estudante de Física que ele já fora, May acreditava que a gravação era uma ciência exata. “Brian passava uma eternidade para fazer as coisas certas”, recorda-se Peter Hince; “e, então, tornando-as ainda *mais* certas, depois.” Enquanto os outros trocavam, de bom grado, o Musicland pela sedução do Sugar Shack, May, às vezes, podia ser encontrado no estúdio, envolvido no que ele chamava de “uma eterna busca pela perfeição”. Essa era uma tarefa solitária. “Eu era sempre o cara que estava lá, às três horas da manhã, tentando fazer com que alguma coisa funcionasse”, recorda-se ele. May cantou o vocal principal em sua própria composição “Sail Away Sweet Sister”, uma canção bastante melancólica, com um refrão empolgante.

Infelizmente, por vezes Freddie Mercury soava como se estivesse distraído demais com a vida noturna de Munique. O rockabilly inconsequente “Don’t Try Suicide” era a canção mais fraca de *The Game*. A faixa de abertura do álbum, “Play the Game”, era, certamente, muito melhor. Uma balada suntuosa, supostamente inspirada pelo romance entre Mercury e Tony Bastin, somente o sintetizador utilizado a situava como uma canção de 1980, em vez de uma obra composta em 1975. John Deacon não poderia esperar ter feito

algo melhor do que “Another One Bites the Dust”; e sua composição “Need Your Loving Tonight” era um rock ao estilo *easy listening*, sem maiores pretensões além de servir como “recheio” entre as faixas “Another One Bites the Dust” e “Crazy Little Thing Called Love” na sequência final das canções do álbum.

The Game foi lançado em junho de 1980. Tal como *Jazz* e *News of the World*, o disco oscilava entre estilos e sonoridades diversos, como se seus quatro compositores disputassem, entre si, por mais espaço. Porém, esta dissociação estava rapidamente se tornando um ingrediente-chave na sonoridade do Queen. *The Game* passava por baladas densas, rock pesado, disco music, pop e rockabilly — apenas no primeiro lado do disco. “Para mim, a banda estava funcionando bem, a essa altura”, disse Taylor. “*The Game* tinha muito mais unidade e coerência do que *Jazz*. E nossas composições eram muito melhores.”

A EMI também conseguiu obter a capa que sempre desejara para um álbum da banda: uma fotografia em preto e branco dos integrantes do Queen com o mesmo “visual” já conhecido desde “Crazy Little Thing Called Love”. A arte era uma antítese da capa de *Queen II*, criada para “vender” a imagem como a de uma banda pop relevante para os anos 1980. Na imprensa, havia rumores de descontentamento com *The Game*, que incluíam os dois compactos já disponíveis, mas nada disso chegou a afetar as vendas. Em uma quinzena, o Queen colocaria seu álbum na primeira posição da lista dos mais vendidos na Inglaterra. Dez semanas depois, a mesma posição seria conquistada na lista dos Estados Unidos, onde a revista *Rolling Stone* saudou o lançamento com a mais relutante das críticas: “Certamente *The Game* é menos execrável do que os outros recentes lançamentos do Queen.”

“Nós nos divertimos muito fazendo apostas sobre as posições que ocuparemos nessas listas”, disse Roger Taylor à revista *Sounds*. O sempre competitivo Taylor ficou especialmente contente ao descobrir que *The Game* estava vendendo mais do que *Emotional Rescue*, então o mais recente disco dos Rolling Stones, cujo lançamento havia precedido o de *The Game* por dez dias, mas que viria a alcançar apenas a nona posição, na Inglaterra. Fora do Queen, Taylor tinha um motivo mais pessoal para celebrar: em maio, ele se juntara a May e a Deacon, tendo se tornado pai, quando sua namorada, Dominique, deu à luz o primeiro filho do casal, Luther Felix.

Enquanto isso, Freddie Mercury fazia uma participação — sem falas — no

programa televisivo do amigo Kenny Everett, na qual ele aparecia batendo no apresentador, até jogá-lo ao chão. Aquela fora uma de suas raras aparições na TV desacompanhado do Queen; e, no restante do tempo, ele dedicava-se complacentemente a satisfazer sua “sanha consumista”. Enquanto estivera fora do país, durante o ano fiscal, ele instruíra Mary Austin para que procurasse por outra propriedade que pudesse adquirir em Kensington. Ela encontrou a Garden Lodge, no nº1 de Logan Place; uma mansão georgiana com dezoito dormitórios, completa, com um jardim de 30m² e oculta do mundo exterior por altos muros de tijolos. Mercury ficou encantado, e pagou quinhentas mil libras à vista, em dinheiro, sem pechinchar. “Eu a vi, me apaixonei por ela, e, dentro de meia hora, tornei-a minha”, disse ele. “A casa é cheia de pisos de mármore e escadarias de mogno. Eu a chamo de minha casa de campo em plena cidade. Isso porque não ‘curto’ muito o ar do campo e todo aquele cocô de vacas...” Quase imediatamente, ele contratou um arquiteto e começou a promover amplas reformas e adaptações na propriedade.

O compacto “Play the Game” teve uma aceitação menos imediata e uma afinidade um tanto menor com a programação radiofônica do que tivera “Crazy Little Thing Called Love”; mas, mesmo assim, alcançou uma respeitável 14ª colocação nas paradas do Reino Unido. A “última moda” lançada por Mercury despertou interesse muito maior do que a canção: o vocalista decidira complementar seu “visual” Castro Clone deixando crescer um espesso bigode. Em sinal de protesto, os escritórios da banda foram inundados por pacotes, enviados pelos fãs, contendo lâminas e aparelhos de barbear. “É engraçado como ele consegue obter mais publicidade por deixar crescer um bigode do que conseguiria se saísse caminhando nu pela Oxford Street”, comentou Roger Taylor.

A próxima turnê norte-americana do Queen deveria ser iniciada por Vancouver, no final de junho. The Who estava excursionando pelos Estados Unidos à mesma época, com The Only Ones servindo-lhe como banda de apoio. Um dos integrantes desta última era o contrabaixista Alan Mair, ex-proprietário de um estande no Mercado de Kensington. Fred Bulsara, um antigo funcionário de Mair, agora era Freddie Mercury, o milionário astro do rock; mas Alan poderia testemunhar um raro lampejo do velho Freddie, durante a turnê.

“Eu mantive contato com o Queen pelos primeiros dois anos de formação da banda, mas, então, juntei-me a The Only Ones e lembro-me de ter visto Freddie novamente, certa vez, quando ele me pareceu muito fechado em si mesmo; talvez sob influência do que quer que ele estivesse tomando”, recorda-se Mair. Quando o The Who apresentou-se no Forum, em Los Angeles, Mair avistou a chegada dos integrantes do Queen aos bastidores. “A princípio, minha reação instintiva foi a de me dirigir a eles e dizer olá; mas, então, lembrei-me da última vez em que havia visto Fred e de como ele havia sido rude, e resolvi olhar em outra direção.” Mair abandonou a festa e caminhou até o *trailer* de sua banda. “De repente, ouvi alguém batendo os calcanhares atrás de mim: era Fred. Ele me vira quando eu saí, e mostrou-se muito amigável, perguntando-me por que eu havia deixado a festa; e, respondendo à própria pergunta, disse: ‘Terá sido porque eu fui tão rude da última vez que vi você?’ Eu disse: ‘É, Freddie. Foi por isso; e você foi...’ Ele começou a rir, e, depois disso, passei a vê-lo novamente.”

Quando a turnê do próprio Queen começou, a pilosidade facial de Mercury atraiu ainda mais atenção. Em algumas apresentações, os fãs atiraram aparelhos de barbear descartáveis ao palco. À medida que a turnê avançou, Mercury passou a perguntar às plateias sobre a opinião delas quanto ao seu novo “visual”, sorrindo sarcasticamente ante o coro de saudações, vaias e assobios. “Vocês, garotas, gostam deste bigode?... E vocês, garotos, gostam deste bigode?... Há muita gente que o detesta. Mas eu não ligo a mínima!” Enquanto isso, se alguém não tivesse certeza de quem tocava a bateria no Queen, só teria de olhar para a pele externa do bumbo, que, oportunamente, era decorada com um retrato de Roger Taylor (“E, caso fosse acometido por um ataque de amnésia, ele só teria de olhar para o bumbo para saber quem era”, disse “Crystal”, o técnico de bateria).

Seis canções constantes de *The Game* vinham sendo esporadicamente incluídas no repertório das apresentações, que, agora, iniciava-se com “Jailhouse Rock”. “Another One Bites the Dust” também era executada; mas, no princípio, apenas ocasionalmente. No palco, era difícil replicar o som “seco” da bateria, tal como fora gravado no estúdio; e, além disso, a abordagem mais “funk” da canção desagradava a uma parcela do público do Queen. “Eles achavam que a música ‘não era muito rock ’n’ roll””, admitiu Brian May. Um ano antes, o DJ radiofônico de Detroit Steve Dahl havia lançado a campanha “Disco é uma Droga!”, como forma de protesto pelo

espaço do rock vir sendo “espremido” na programação das emissoras de rádio por conta das execuções de dance music. A campanha culminou com uma queima cerimonial de álbuns dos Bee Gees, da Chic e do Village People em um estádio de beisebol em Chicago. Infelizmente, isto serviu para enfatizar uma “linha divisória” existente na América do Norte entre a música “branca” e a música “negra”, que trazia consigo um incômodo subtexto. Numa reviravolta bizarra, a emissora de rádio WBLS, de Nova York, cuja programação era dedicada à dance music, passou a tocar “Another One Bites the Dust” e, sem conhecer a história do Queen, incluiu a faixa em sua lista de canções favoritas. “Eles pensaram que nós éramos um grupo negro”, disse May. A resposta foi tão favorável que outras emissoras seguiram-lhe o exemplo. Com “Play the Game” encalhada numa desconfortável 42ª posição nas paradas norte-americanas, o Queen não tinha nada a perder com a ampliação de sua exposição pública.

Segundo “Crystal” Taylor, foi a equipe técnica da banda que primeiro sugeriu que “Another One Bites the Dust” fosse lançada como um compacto, após ouvi-la no Musicland. “Mas a banda limitou-se a nos olhar com desdém e mandou que preparássemos mais alguns coquetéis.” Roger Taylor tem uma recordação diferente do episódio. Depois de uma das quatro apresentações que o Queen fez no Forum, em Los Angeles, em julho, entre os visitantes dos camarins da banda incluía-se Michael Jackson. “Lembro-me de Michael Jackson e de alguns de seus irmãos no camarim, cantarolando ‘Another One Bites the Dust’”, afirmou Taylor. “Eles insistiram para que lançássemos um compacto com a canção.”

Não pela primeira vez, a gravadora cedeu à pressão. Um vídeo com a canção sendo executada durante uma passagem de som foi gravado em Dallas. Uma semana depois, o compacto foi lançado nos Estados Unidos; e, em oito semanas, o Queen conquistava o primeiro lugar nas paradas norte-americanas pela segunda vez. No Reino Unido, “Another One Bites the Dust” chegaria à sétima posição, perdendo para The Police, Madness e Elvis Presley. Não obstante, a faixa alcançaria o topo das paradas na Argentina, na Espanha, no México e no Canadá. Tal como admitiu Brian May, “Roger e eu provavelmente jamais tomaríamos esse rumo musical se não tivéssemos sido coagidos a fazê-lo por John e Freddie.” “Jamais pensei que aquela faixa fosse tornar-se um sucesso tão grande”, admitiu Taylor. “Quão enganado eu estava?”

“Another One Bites the Dust” conquistaria um status de múltiplos discos de platina, enquanto rendia à Elektra seu primeiro compacto a vender mais de três milhões de cópias. Contudo, Bernard Edwards, da Chic, tem opiniões e sentimentos divergentes quanto à canção. Tal como John Deacon admitiu francamente, “‘Another One Bites the Dust’ tomou de empréstimo sua linha de contrabaixo da composição ‘Good Times’, da Chic.” “Está tudo certo”, disse Edwards ao *New Musical Express*. “O que não está certo é a imprensa ter passado a dizer que nós plágiamos a música *deles*. ‘Good Times’ foi lançada mais de um ano antes, mas era inconcebível para aquela gente que uma banda de músicos negros pudesse ter sido, assim, tão inovadora. Para eles, nós éramos apenas aqueles sujeitos idiotas da disco music, plagiando a música de uma banda de rock ‘n’ roll.”

Tanto quanto seu filho recém-nascido, Taylor tinha outra “distração” muito bem-vinda fora da banda. Durante uma folga de três semanas na turnê, ele voara para o Mountain Studios, para trabalhar em seu álbum solo, lançado posteriormente com o título de *Fun in Space*. Taylor vinha juntando ideias desde as primeiras sessões de gravação de *The Game*, em 1979. Durante o restante do ano, cada vez que conseguia tirar uma folga do Queen, ele retornaria ao Mountain Studios, até conseguir reunir dez faixas, nas quais ele cantava e tocava todos os instrumentos, contando com o engenheiro de som David Richards para adicionar um sintetizador aqui e ali. O instrumento que o Queen evitara por tanto tempo ocuparia uma posição central em *Fun in Space* — bem como na produção em estúdio subsequente do próprio Queen.

A turnê pelos Estados Unidos foi retomada em Milwaukee no início de setembro, com o Queen “colhendo os louros” por ter uma canção em primeiro lugar nas paradas. Mercury, geralmente de torso nu ou usando vestes colantes de malha e calças de PVC, continuava a espicaçar as plateias com a controvérsia sobre seu bigode, antes de anunciar a execução de “Fat Bottomed Girls”: “Eu detesto garotas magricelas... Quanto maiores elas são, melhor!”

Fora dos palcos, naturalmente, o *Spartacus Guide*, um guia mundial de bares e clubes simpatizantes do público gay, ditava os rumos de sua vida noturna em cada cidade visitada. Durante uma passagem por Nova York, Mercury teve um flerte com um enfermeiro, chamado Thor Arnold. A “diversão” sobre a qual ele cantara em “Don’t Stop Me Now” continuava, seguindo seu próprio ritmo. “Todos nós sabíamos o que estava acontecendo,

e com quem”, riu-se Roger Taylor. “Estávamos todos inteirados das vidas uns dos outros.” Em 28 de setembro, Taylor veria tornar-se real o seu sonho de igualar o recorde do Yes, no Madison Square Garden. O Queen esgotou a lotação do Garden por três noites consecutivas, com Mercury borrifando as primeiras fileiras da plateia com champanhe e euforicamente chamando a todos de “babacas”. Na festa oferecida após a apresentação da última noite, os convidados do sexo masculino foram servidos por garçonetes de *topless*, usando meias pretas e sapatos de salto alto; enquanto as mulheres convidadas eram atendidas por garçons vestidos somente com shorts de ginástica. Tal como comentou uma testemunha dos fatos, “o Queen não queria ser acusado de sexismo.”

Por mais implausível que parecesse, depois de concluir uma série de 46 apresentações na turnê norte-americana, o Queen passaria a maior parte dos meses de outubro e novembro em um estúdio de gravação. No ano anterior, o diretor cinematográfico Mike Hodges havia sondado a banda quanto à possibilidade de vir a compor a trilha sonora para seu filme de ficção científica a ser lançado proximamente, *Flash Gordon*. A banda concordou, e Hodges levou o Queen para apresentar-lhes o produtor do filme, o italiano Dino De Laurentiis. Não sendo um grande fã de rock, a primeira pergunta do produtor foi: “Mas, quem são os *queens*?”

Flash Gordon é um herói de histórias em quadrinhos, criado em 1934. Taylor e May eram fãs de ficção científica e de histórias em quadrinhos; e Taylor estava especialmente ávido por levar o Queen a uma nova mídia. “Nós queríamos ser os primeiros a compor uma trilha sonora de rock ‘n’ roll para uma produção cinematográfica”, disse ele. “Ninguém jamais utilizara o rock ‘n’ roll em um filme, a não ser em coisas como *The Girl Can’t Help It* (intitulado “Sabes o que Quero”, no Brasil; filme dirigido por Frank Tashlin, lançado em 1956, e estrelado por Jayne Mansfield e Tom Ewell), que era um filme sobre música. Hoje em dia, isso é a regra; mas, à época, achávamos que seríamos pioneiros.”

O Queen assistiu a uma montagem com cenas do filme, com cerca de vinte minutos de duração. Enquanto trabalhava em Munique, gravando *The Game*, a banda também gravaria uma fita demo contendo as ideias que lhe ocorreram inicialmente para a trilha sonora do filme. “Então, Dino De Laurentiis ouviu as faixas demo e sua reação foi: ‘Não! Isto não é o meu filme!’”, recordou-se Brian May. “Mas Mike Hodges manteve-se firme e convenceu-o de que

aquilo seria um sucesso.” As dúvidas de De Laurentiis tinham origem em seu desejo de fazer um filme épico de ficção científica — à maneira “ortodoxa” —, enquanto a intenção de Hodges era criar uma obra mais farsesca e assumidamente *kitsch*. As faixas demo do Queen haviam sido gravadas tendo em mente a proposta de Hodges.

A trilha sonora foi reunida e editada em vários estúdios de Londres durante dois meses, com Brian May e Mack encarregando-se da produção. “Aquele foi um trabalho grandemente empírico”, admitiu May. Aliás, o trabalho não foi menos empírico para o compositor Howard Blake, que foi trazido na última hora para compor os arranjos orquestrais, depois que o arranjador de cordas de David Bowie, Paul Buckmaster, recusou-se a fazer o trabalho, achando que este seria utilizado conjuntamente às contribuições do Queen. Com um estúdio já agendado para conter a Royal Philharmonic Orchestra, Blake viu-se em apuros, confrontado com um prazo muito exíguo. Apesar disso, ele foi capaz de produzir noventa minutos de composição orquestral em apenas dez dias, passando sem dormir ao longo dos últimos quatro. “Lembro-me de ouvir Freddie Mercury cantando em falsete a primeira tentativa de composição de ‘Ride to Arboria’”, disse Blake. “E eu mostrei a ele como poderia expandi-la para a seção orquestral, que hoje se encontra na trilha do filme.” Após conduzir a orquestra por três dias no estúdio, Blake teve um colapso, devido a uma bronquite crônica, agravada pela exaustão e pelo estresse.

No final da história, o entusiasmo de Taylor pelo sintetizador polifônico utilizado em *The Game* acabaria ditando muitos dos rumos do álbum. Quando se recuperou, Howard Blake constatou que muito da sua orquestração havia sido substituída pela música sintetizada do Queen. Segundo sua interpretação dos fatos, “foi uma decepção”. Contudo, seria May quem assistiria o projeto ser completado. “Todo mundo estava envolvido com alguma outra coisa, e, como eu fosse capaz de manter o foco da minha atenção por mais tempo do que qualquer um, coube a mim ‘cuidar da criança’.” “Aquilo era um pesadelo técnico”, acrescenta Mack. “Havíamos somente eu e Brian, e tantos gravadores, rolos de fita e fitas cassete com trechos de diálogos...”

“Nós queríamos que o álbum com a trilha sonora fizesse o ouvinte sentir-se como se estivesse assistindo ao filme”, disse May. “Então, nós acrescentamos todos os diálogos e efeitos sonoros possíveis, entretecendo

tudo como em uma grande tapeçaria.” Em 1994, a trilha sonora do filme *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino, utilizaria trechos de diálogos do filme de maneira espetacular; mas a trilha sonora do Queen para *Flash Gordon* já havia feito o mesmo “truque” quinze anos antes. Quando a música foi finalmente sincronizada com as tomadas já prontas do filme, De Laurentiis mostrou-se convencido: Mike Hodges fora bem-sucedido ao transpor a — um tanto — ingênua história em quadrinhos bidimensional para a vida nas telas. A produção contava com cenários e diálogos acima da média; havia o ator shakespeariano Brian Blessed distribuindo socos e vestindo calções dourados; havia o protegido de Ingmar Bergman, Max von Sydow, interpretando o Imperador Ming; e havia a bela Ornella Muti desempenhando o papel da Princesa Aura, sendo atada a uma prancha e chicoteada. Com seu humor algo cínico e insinuações de sadomasoquismo, *Flash Gordon* era um filme “feito sob medida” para o Queen — e vice-versa.

“Flash’s Theme” figurou na lista das *Top 10*, em novembro. O refrão possuía versos rimados tão simples quanto os de uma quadrinha infantil; o ritmo contundente evocava uma atmosfera de ameaça cinematográfica semelhante à da aproximação do tubarão no filme homônimo, lançado cinco anos antes; e havia um bocado de guitarras estridentes. Enquanto isso, trechos de diálogos surgiam e desapareciam na mixagem, incluindo a fala “imortal” de Brian Blessed interpretando o Príncipe Vultan: “Gordon está vivo!” “Tratava-se de um filme muito ‘brega’”, admitiu Taylor. “Mas acho que a nossa música combinou perfeitamente com ele, em toda a sua ‘breguice’ horrorosamente espetacular.”

Quando o Queen voou para a Suíça, para começar a ensaiar para a turnê europeia, levou consigo seu “brinquedo novo”: um sintetizador. Caberia a Brian tocar o instrumento em “The Hero”, “Flash’s Theme” e “Battle Theme”, as três faixas provenientes da produção de *Flash Gordon* que, agora, integravam o repertório a ser executado nos palcos. A banda encarregada de abrir os shows foi a Straight Eight, um grupo acostumado a tocar seu pub-rock na zona oeste de Londres, que havia recentemente assinado um contrato com a Eel Pie Records, de Pete Townshend. A gravadora havia investido a vultosa soma de trinta mil libras para que a Straight Eight participasse da turnê; mas isso não foi nada que pudesse despertar a atenção do Queen.

“Brian era encantador e muito amigável, e sempre nos oferecia seus cumprimentos e conselhos”, recorda-se Rick Cassman, o então guitarrista da

Straight Eight. “John Deacon mantinha-se praticamente invisível e não me lembro de Freddie haver dirigido sequer uma palavra a mim ou a qualquer outro integrante da banda, durante toda a turnê. Desde o primeiro dia, aliás, notei que Freddie se conservava bastante alheio e distanciado de quase tudo. Ele costumava chegar em sua própria limusine, cercado apenas por seu ‘séquito’ particular. Mas cada apresentação que ele fazia era absolutamente impecável. Roger Taylor também agia de maneira parecida com a de Freddie, na medida em que transitava exclusivamente por seus círculos de relacionamentos e chegava ao local das apresentações acompanhado por sua própria comitiva. Eu pude notar a presença de egos gigantescos, tanto no que se referisse a ele quanto com relação a Freddie.”

A turnê incluiria seis apresentações na Alemanha; uma das quais teria lugar no Deutschlandhalle, em Berlim: uma arena com 9.000 lugares, construída para abrigar eventos durante a Olimpíada de 1936. “Aquele era um lugar onde eles costumavam organizar comícios nazistas”, recorda-se Cassman. “Aquilo era surreal. Diante de mim, eu não podia ver nada além da escuridão, até que a plateia inteira decidiu levantar-se, acendendo isqueiros e transformando-se numa enorme massa iluminada. Maravilhoso!” A aparição de Freddie para o bis, cantando “We Will Rock You”, agora incluía sua chegada ao palco sobre os ombros de um *roadie* vestido como o vilão Darth Vader de *Guerras nas Estrelas*. George Lucas, o criador da série cinematográfica, ouviu falar a esse respeito e ameaçou processar o Queen, forçando a banda a abrir mão do ato.

Em dezembro, a turnê de *The Game* chegou à Inglaterra. O NEC, em Birmingham, era um lugar recém-inaugurado, com capacidade para 1.300 pessoas, que fez da Straight Eight a primeira banda a apresentar-se ali. Porém, as bandas de apoio eram destinadas a serem invariavelmente suplantadas pelas atrações principais que acompanhavam. “O Queen usou o velho truque de aumentar o volume dos amplificadores para o dobro da capacidade que utilizávamos ao tocar”, diz Cassman. “Assim, logo de saída, eles pareciam muito maiores e mais altissonantes do que nós. Eles eram 100% profissionais; e a lição mais importante que aprendemos com eles foi como utilizar toda a área do palco, para fazer com que parecêssemos maiores do que realmente éramos.”

Em Birmingham, Mercury levou sua ousadia a patamares jamais alcançados, ao aparecer para o bis vestido com o menor short que podia

vestir. Nos bastidores, os membros da equipe técnica apostavam se as costuras da peça arrebentariam ou não. “No palco, Freddie era 100% energia e carisma”, diz Cassman — embora ele não pudesse deixar de notar quão diferente o vocalista era quando não estava nos palcos. “Ele parecia distante, mesmo com relação aos outros integrantes de sua própria banda. Não me lembro de ter visto o Queen sorrindo durante uma passagem de som.”

Na noite de 8 de dezembro, John Lennon foi morto a tiros diante do edifício de apartamentos em que vivia, em Nova York. No dia seguinte, o Queen apresentou-se na Wembley Arena, e tocou uma versão ensaiada às pressas de “Imagine”, de Lennon. Mercury errou a letra ao cantar, e May esqueceu-se de alguns acordes. Para além das bravatas inconsequentes de suas apresentações ao vivo, em todas as entrevistas que concedia Mercury enfatizava a importância da qualidade de suas composições; e Lennon, muito frequentemente, era o padrão de comparação a que ele submetia suas próprias criações. “Não creio que eu tenha talento para compor grandes mensagens significativas”, disse ele. “John Lennon sabe fazer isso; mas eu, não.”

O álbum do Queen com a trilha sonora de *Flash Gordon* foi lançado no dia 8 de dezembro. No Reino Unido, o compacto figuraria na lista dos *Top 10*; mas na América do Norte chegou apenas a figurar entre os *Top 20*. O disco trazia o nome do Queen na capa; mas não era um álbum do Queen, no sentido convencional. Contudo, estranhamente, o disco obteve uma das mais favoráveis acolhidas por parte da imprensa (“Wham! Zam! Thok! Um álbum de proporções verdadeiramente épicas!”, estampou o *Record Mirror*). *Flash Gordon* continha apenas duas canções “inteiras”: “Flash’s Theme” e “The Hero”, sendo todo o material restante composto por “retalhos” e trechos incidentais — que embora fossem perfeitos para o filme, dificilmente poderiam atrair alguma atenção quando desvinculados do espetáculo visual. Além do mais, nem todos os integrantes da banda pareciam compartilhar da paixão por *Flash Gordon* nutrida por May e Taylor. Quando um membro da equipe técnica do Queen fez surgir um exemplar do álbum em meio a uma sessão generosa de consumo alcoólico, tarde da noite, um John Deacon um tanto “tocado” perguntou, balbuciante: “Quem é esse cara?”

De volta à Alemanha para cumprir as datas finais da turnê, a Straight Eight foi convidada para uma das “festinhas” pós-show promovidas pelo Queen, no Black Cat Club, em Berlim. Para uma banda acostumada a apresentar-se nos pubs de Shepherd’s Bush, aquela foi uma experiência e tanto. “Aquele era

um clube de *striptease*, muito ‘hardcore’”, recorda-se Rick Cassman. “A atmosfera era de total decadência, com álcool e drogas ‘rolando’ livremente.” Uma “coelhinha” que figurara no pôster central da revista *Playboy* fora convidada para a festa, provando ser uma “distração” encantadora. “Eu não pude resistir, e tirei-a para dançar”, admite Cassman. “Imagine aquela garota do desenho animado *Roger Rabbit*, dançando com um punk magricelo e malvestido. Depois de uns três minutos, Roger Taylor surgiu e arrebatou-a dos meus braços.” No palco do clube, *strippers* masculinos e femininos mantinham relações sexuais, enquanto na pista de dança um *roadie* da Straight Eight (“um sujeito grandalhão, de Birmingham”) passava mal e desabava ao chão, depois de muita autoindulgência, tendo de ser carregado para fora do clube.

Tal como enfatiados imperadores romanos, os integrantes do Queen assistiam a tudo isso com o ar desapaixonado que haviam adquirido depois de anos testemunhando tais excessos. Naquela noite, enquanto a maior parte da banda e sua comitiva se regozijava com os sórdidos prazeres proporcionados pelo Black Cat, Mercury retirava-se para algum outro lugar, para deleitar-se com suas próprias aventuras ou desventuras. Todos tinham muitos motivos para celebrar. No final de 1980, o Queen tinha vendido algo como 25 milhões de compactos e 45 milhões de álbuns pelo mundo todo. Seus integrantes também haviam sido mencionados pelo *Livro Guinness dos Recordes* como os diretores de empresas mais bem remunerados da Inglaterra (com salários anuais declarados de setecentas mil libras, cada um). Com *The Game* conquistando vendas suficientes para render-lhe cinco discos de platina, o Queen sentia-se como o “dono do mundo”. Porém, tal como admitiu um fatigado Brian May: “O excesso estava começando a transbordar sobre a música.”

O ano de 1981 começou para o Queen com o lançamento de *Flash Gordon* no Japão e cinco noites de apresentações no Budokan, em Tóquio, para onde a banda levou “a tiracolo” um astro pop britânico que vinha sentindo-se como um “cão abandonado”. Gary Numan havia emplacado uma série de sucessos desde 1979, com sua sonoridade pop embalada por sintetizadores e grandemente influenciada por David Bowie. Numan viajara para Tóquio a convite da banda de rock Japan. “Supostamente, eu faria uma aparição ao lado deles nos palcos, como convidado”, diz ele. “Porém, quando lá cheguei, descobri que tudo não passara de um grande mal-entendido, e que eles não

desejavam a minha presença, de maneira nenhuma.” Agindo por impulso, Numan conseguiu obter um ingresso para a primeira apresentação do Queen no Budokan. “Alguém deve ter me avistado ali, pois um dos seguranças do Queen aproximou-se de mim, convidando-me para que me dirigisse aos bastidores.”

O Queen convidou Numan para que se juntasse a eles para jantar, em um dos mais “badalados” restaurantes de Tóquio. “Mas eu era incrivelmente tímido, e só me alimentava de comida comum, à qual estivesse acostumado”. Intimidado pela culinária japonesa e diante da perspectiva de ter de utilizar-se de pauzinhos em vez de talheres ocidentais para comer, ele preferiu declinar do convite. “Tendo notado isso, Freddie aproximou-se de mim e perguntou-me o que eu desejava comer. Tive de dizer a ele: ‘Qualquer coisa do McDonald’s...’” Mercury, então, chamou seu motorista particular e, quinze minutos depois, Numan refestelava-se com um *cheeseburger* e batatas fritas, enquanto o Queen saboreava o *sushi* e Mercury divertia os convivas com anedotas “picantes”. Depois de algumas horas, Freddie “exercitaria” seu cartão de crédito na prestigiosa loja de departamentos Shibuya, em Tóquio, cujo acesso fora temporariamente vedado ao público, para que ele pudesse fazer suas compras em paz. Porém, não muito tempo depois disso, o Queen seria obrigado a despendar uma quantia de dinheiro muito maior, para ver-se livre de problemas



No filme *Fitzcarraldo*, dirigido por Werner Herzog e lançado em 1982, o personagem principal — um “barão” da borracha fanático por ópera — atravessa o coração da selva peruana em busca de uma remota plantação de seringueiras, a partir da qual ele espera fazer fortuna e construir seu próprio teatro de ópera. Tendo percorrido o caminho tão extensamente quanto possível por via fluvial, a certa altura Fitzcarraldo recruta nativos para que o auxiliem a arrastar sua embarcação através da floresta, transpondo as montanhas do Peru. Esta é uma tarefa penosa, lenta e árdua, mas, ao mesmo tempo, estranhamente envolvente. Em 1981, a equipe técnica itinerante do Queen viveria seu próprio “momento Fitzcarraldo”, ao tentar transportar mais

de cem toneladas de equipamento de seus empregadores — por via aérea, marítima e terrestre —, atravessando, inclusive, territórios selvagens da América do Sul. Poucos meses depois, eles retornariam àquele continente para uma segunda turnê; mas, desta vez, todos teriam tido muita sorte ao escaparem com vida da excursão.

A primeira viagem do Queen à América do Sul finalmente concretizou-se após nove meses de meticuloso planejamento. “A América do Sul havia sido cogitada, algumas vezes”, recorda-se Peter Hince. “Mas era comum que chegassem ofertas para que o Queen se apresentasse em lugares exóticos; Moscou, por exemplo, era um desses lugares. A banda sempre esteve atenta a esses convites, mas, daquela vez, eles estavam, mesmo, dispostos a viajar, estando tão ‘embalados’ pelo sucesso de *The Game*. Àquela altura, o Queen era, realmente, a maior banda do mundo.”

Em 1981, muitas das bandas que haviam inspirado o Queen já se haviam dissolvido, ou estavam em processo de dissolução. Com a morte do baterista John Bonham, em 1980, o Led Zeppelin havia encerrado suas atividades; The Who, ressentindo-se da ausência de Keith Moon, sobreviveria apenas ao lançamento de mais um álbum, antes de “jogar a toalha” (embora temporariamente); enquanto a turnê *The Wall* do Pink Floyd compreenderia as últimas apresentações ao vivo da banda pelos seis anos seguintes. O advento do punk e da new wave expusera essas bandas ao feroz opróbrio da crítica; contudo, o Queen sobrevivera.

Em 1980, o guitarrista Peter Frampton e a banda de funk Earth, Wind & Fire haviam feito apresentações ao vivo no Brasil e na Argentina. Todavia, ambos haviam-se apresentado “em pequena escala”, fazendo shows em lugares fechados. “Another One Bites the Dust” alcançara um inesperado primeiro lugar nas paradas da Argentina e da Guatemala, e o Queen então era, oficialmente, a banda campeã em vendagem de discos na América do Sul. O plano do Queen era transportar seu show completo para ser apresentado ao ar livre, nos grandes estádios esportivos dos países daquela região. O empresário itinerante Gerry Stickells e Jim Beach, o gerente financeiro do Queen, fizeram várias viagens exploratórias ao continente, e um escritório temporário de produção foi estabelecido na cidade do Rio de Janeiro.

Aquele era, então, um território desconhecido — em mais de um sentido. Tal como se recorda Hince, “havia tanta gente envolvida que não era possível

saber quem estava, de fato, no comando ou o que estava acontecendo.” José Rota, baseado em Buenos Aires, foi designado como o principal promotor da turnê, tendo sido incumbido da tarefa de estabelecer as conexões entre o escritório do Queen e os dos promotores locais, em todo o continente — um processo que se revelou repleto de grandes dificuldades, quando logo se descobriu que determinados promotores não poderiam pagar à banda a quantia combinada. As datas das apresentações eram, então, sucessivamente marcadas, remarcadas e, finalmente, canceladas.

O gerente de produção do Queen, Chris Lamb, havia voado para a Argentina, mas tivera problemas com a alfândega ao despertar suspeitas por trazer consigo uma lata de pó incandescente, um elemento pirotécnico essencial às apresentações. Ele também portava um crachá de uso exclusivo dos técnicos e do pessoal dos bastidores sobre um dos lados do qual fora colada uma fotografia que mostrava duas mulheres de *topless* e uma banana. Há uma história que diz Lamb haver sido obrigado a “censurar” a foto usando um marcador, antes de poder entrar no país. “Acho que as coisas se desenrolaram da maneira costumeira”, cogita Hince. “Você paga a alguém e eles deixam você entrar. Todas as transações eram feitas em dólares norte-americanos, e o escritório do Queen providenciava para estes circulassem em quantidade suficiente.”

Depois da excursão ao Japão, enquanto os integrantes da banda desfrutavam de uma semana de férias, a equipe técnica do Queen deu início à complicadíssima tarefa de transportar vinte toneladas de equipamento provenientes do Japão — além de outras quarenta toneladas vindas de Miami — para Buenos Aires, a tempo para a apresentação no estádio de futebol do Vélez Sársfield. Um avião DC8 foi contratado para fazer um voo de 35 horas entre Tóquio e Buenos Aires, enquanto os membros da equipe técnica viajavam da capital japonesa para a Argentina fazendo uma escala em Nova York. Assim que desembarcaram em Buenos Aires, Hince e o restante da equipe receberam instruções tão exatas quanto estritas. “Basicamente, eles nos disseram: ‘Bem, isto aqui não é um paraíso para os usuários de drogas. As leis, aqui, são muito severas; e, por favor, não se esqueçam de que este é um país católico.’”

Juntamente com seu equipamento, o Queen providenciou para que centenas de rolos de tapetes de grama artificial fossem trazidos para cobrir os preciosos campos dos estádios de futebol da América do Sul. “Isso era apenas

metade do problema”, disse Brian May. “A outra metade foi tentar obter permissão para que parte da plateia pudesse pisar no campo, propriamente dito...” A caminho do Vélez Sársfield, um dos caminhões que transportava parte do equipamento tombou; e foram necessárias 48 horas para que um guindaste fosse encontrado e toda a carga espalhada pudesse ser recolhida. Enquanto isso, no estádio, a equipe de sessenta homens do Queen, auxiliada por trabalhadores locais, tratava de erigir um palco (com aproximadamente 30 metros de altura, 43 metros de largura e 12 metros de profundidade) a partir da “estaca zero”, sob uma temperatura média de 27°C.

“Eu tirei uma foto da primeira estaca de madeira fincada sobre o campo ao lado de uma fita métrica, no estádio vazio”, diz Peter Hince. “Os trabalhadores locais que nos ajudavam não acreditavam que o show fosse, realmente, acontecer. Eles estavam convencidos de que aquela coisa toda seria cancelada no último minuto. Assim, todos nos sentíamos com os nervos à flor da pele, o tempo todo.”

A paranoia da equipe era compreensível. Segundo Peter, o Queen tinha apresentações provisoriamente marcadas em Córdoba, Belo Horizonte (as quais, de acordo com Hince, “foram canceladas por qualquer motivo”) e no estádio do Maracanã, no Rio de Janeiro. Os integrantes do Queen estavam muito ansiosos para apresentarem-se no Maracanã, sendo este o maior estádio de futebol do mundo; mas o show foi cancelado quando o governador do Rio declarou que o estádio poderia abrigar exclusivamente “eventos de relevância desportiva, religiosa ou cultural”. Entre esses eventos “relevantes”, já haviam acontecido as apresentações do Papa e de Frank Sinatra, em 1980; mas, em 1981, a apresentação do Queen não foi classificada na mesma categoria. Por fim, o Queen terminaria fazendo três apresentações em Buenos Aires, uma em Mar del Plata e outra em Rosario, na Argentina, e duas apresentações em São Paulo, no Brasil.

O Queen (o “SUPERGRUPO NUMERO UNO!”, tal como alardeava o *Sun*) chegou a Buenos Aires para deparar-se com uma recepção extraordinária. Depois de terem sido escoltados por guardas de segurança ao desembarcarem do avião, os integrantes da banda tiveram sua passagem pela alfândega grandemente agilizada. “Mal podíamos acreditar em nossos ouvidos enquanto caminhávamos pelo aeroporto”, disse Freddie Mercury. “Eles deixaram de anunciar todos os voos para tocar a nossa música pelos alto-falantes.” O Queen viajara em companhia de um pequeno grupo de

repórteres, tanto da “grande imprensa” quanto da imprensa musical inglesa, entre os quais se incluíam Ray Coleman, da revista *Melody Maker*, e Nina Myskow, do diário *Sun*. Porém, a partir do momento que pisaram o solo argentino, cada um dos integrantes da banda foi incessantemente seguido por equipes das emissoras de rádio e televisão locais, como se estas fossem suas próprias sombras.

O Queen seria levado do aeroporto para uma entrevista coletiva com a imprensa local, e, dali, para o Sheraton Hotel a bordo de veículos militares blindados. “Eles eram como aqueles carros de combate usados para transportar soldados em campos de batalha, com metralhadoras projetando-se de aberturas na lataria”, escreveu Nina Myskow. “Uma comitiva de policiais em motocicletas, com as sirenes tocando no volume máximo, circundava o comboio de veículos militares, abrindo caminho para estes.” Enquanto o Queen se deliciava com a vitória particular obtida sobre seus colegas de profissão ao tornar-se a primeira banda de rock a fazer grandes apresentações em um território novo, havia um vasto “capital político” a ser conquistado a partir de sua visita. O general Roberto Viola estava em processo de tornar-se, de fato, o presidente da Argentina, e foi ele quem arranjou, pessoalmente, para que o Queen fosse recepcionado no aeroporto. A visita do Queen ao país era publicamente anunciada como uma “jogada” pessoal de relações públicas de Viola. Em um país que vivia sob uma ditadura militar e com uma atmosfera política tão volátil, não era de admirar que agentes do serviço secreto argentino fossem designados para monitorar cada passo da banda, durante todo o tempo da visita.

Antes da noite de estreia no Vélez Sársfield, o promotor José Rota foi levado a um canto por homens do serviço secreto, que perguntaram o que ele faria caso um terrorista encostasse o cano de uma arma à cabeça de Freddie Mercury e o ordenasse a gritar “Viva Perón”, em honra dos antigos líderes argentinos. “Havia uma preocupação de que, com uma plateia tão vasta, o evento pudesse assumir um caráter político”, desdenhou Mercury. “Então, eles pediram, encarecidamente, para que eu não cantasse ‘Don’t Cry for Me Argentina’.”

No final da história, o Queen subiu ao palco flanqueado por soldados armados. Contudo, nada poderia havê-los preparado para a resposta que obteriam do público. Todos os álbuns do Queen encontravam-se, então, entre “os dez mais” da Argentina, e cada canção interpretada por eles era entoada

em coro pela plateia, como se fosse um eco. A diferença de idiomas não constituiu impedimento para que a multidão de 54.000 pessoas replicasse as letras das canções, palavra por palavra. Apesar do calor sufocante, Mercury desempenhou parte da apresentação vestindo uma jaqueta de couro, semelhante às usadas por motociclistas, sobre um colete estampado com o logotipo do clube gay londrino Heaven. (Seu acompanhante na turnê sul-americana era um modelo que também trabalhava como guarda de segurança no Heaven.) A apresentação da segunda noite no Vélez Sársfield seria transmitida ao vivo pela televisão para uma plateia de mais de trinta milhões de pessoas, na Argentina e no Brasil. Nos camarins, a banda seria apresentada ao astro do futebol argentino Diego Maradona, que, cinco anos depois, marcaria um gol com a mão contra a Inglaterra, tirando a seleção britânica das quartas de final de uma Copa do Mundo.

Oportunidades para que a banda fosse fotografada ao lado de celebridades do universo esportivo local faziam parte do jogo — assim como um jantar com o general Viola. Pouco tempo antes, a organização Anistia Internacional havia estimado entre 10.000 e 20.000 o número de pessoas que haviam sido torturadas e/ou desapareceram sob o jugo do governo estabelecido pela junta militar argentina. No entanto, todos os integrantes do Queen — exceto Roger Taylor — jantaram em companhia do general Viola, na residência deste.

As apresentações no Vélez Sársfield foram tão bem-sucedidas que o Queen retornaria ao estádio, uma semana depois, para uma terceira noite de espetáculo. Durante esse intervalo, todos se refugiaram na cidade do Rio de Janeiro, aguardando pelos próximos movimentos. Com o cancelamento das apresentações em Córdoba, os tapetes de grama artificial foram enrolados e transportados para Mar del Plata e, depois, para Rosario, onde a banda apresentou-se diante de uma plateia de 76.000 pessoas. Ainda determinados a tocar para a plateia de 81.000 pessoas que lotaria o Estádio do Maracanã, as negociações só foram definitivamente encerradas quando o Queen fez uma doação de generosa quantia em dinheiro para uma das obras assistenciais e caritativas favoritas da esposa do governador do Rio — que recusou a oferta. “Aquele foi um caso típico de ‘deixe tudo pronto e espere’”, recorda-se Hince. “Nós vamos tocar... Não vamos mais... Nós vamos... Não vamos.”

Duas outras apresentações haviam sido confirmadas, para os dias 20 e 21 de março, no Estádio do Morumbi, em São Paulo. A banda deixou o Rio de Janeiro, enquanto a equipe técnica assumia a tarefa — ao estilo Fitzcarraldo

— de transportar mais de cem toneladas de equipamento para o Brasil por via rodoviária, atravessando as selvas. Ao chegarem à fronteira brasileira, os homens se depararam com oficiais alfandegários que pareciam estar determinados a examinar cada peça do equipamento — um processo que, se levado a cabo, teria implicado no cancelamento das duas apresentações. De algum modo, um acordo foi estabelecido — presumivelmente envolvendo certa quantidade de dólares norte-americanos — e os caminhões carregados foram liberados para que cruzassem a fronteira, apenas 36 horas antes do início da apresentação da noite de estreia. Em São Paulo, o guarda-costas pessoal designado para John Deacon apresentou-se dizendo já haver matado mais de duzentas pessoas. Os guarda-costas designados para o Queen haviam sido recrutados dentre os membros do tristemente famoso “Esquadrão da Morte”, uma ramificação extraoficial da polícia brasileira. “Eles eram aqueles policiais realmente brutais, capazes de matar pessoas por qualquer motivo banal”, recordou-se Mercury. “Alguém tirou uma foto de John ao lado do ‘Doutor Morte’”, diz Peter Hince. “Lá estava Deakey junto daquele sujeito, com uma arma enfiada na cintura de suas calças.”

Nos bastidores, antes da primeira noite de apresentação no Morumbi, o implacável “comandante” Gerry Stickells finalmente cedeu. Enfurecido pela falta de um telefone que funcionasse, ele arrancou um aparelho fixado na parede e arremessou-o pela janela afora. A polícia foi chamada e o Queen teve de permanecer confinado nos camarins até poucos minutos antes do início da apresentação. A banda terminaria por apresentar-se diante de mais de um quarto de milhão de pessoas, durante as duas noites de shows no Brasil. Além de seu próprio equipamento, o Queen alugara dos organizadores brasileiros alguns *spots* de iluminação adicionais. Sob uma inspeção mais minuciosa, a banda notou que as palavras “Earth, Wind and Fire” haviam sido pintadas, com auxílio de um estêncil, sobre os *spots* — e logo descobriu que se tratava de equipamento confiscado à banda homônima, quando a turnê desta passara por ali, no ano anterior.

Temendo que o equipamento do Queen também pudesse ser confiscado, a equipe tomou algumas medidas de emergência. Enquanto o pessoal do estádio se ocupava da tarefa de enrolar os tapetes de grama artificial, a equipe técnica do Queen “tomou de assalto” o palco e conseguiu transportar todas as peças de equipamento diretamente para o aeroporto. “Nosso agente de transporte de cargas em Los Angeles havia fretado um jato Jumbo, de uma

empresa chamada Flying Tigers (“Tigres Voadores”, em português)”, recorda-se Peter Hince. “A aeronave conservava intacto o primeiro pavimento, com assentos para passageiros, mas todo o restante de seu interior fora transformado em um imenso compartimento de carga. Infelizmente, porém, quando chegamos com todo o equipamento, descobrimos que eles não possuíam *pallets* adequados para suportar a carga durante o transporte.” Hince passou dezoito horas no aeroporto, “montando guarda” à preciosa carga, antes que esta fosse embarcada de volta aos Estados Unidos, via Porto Rico. Apesar dos custos, que se mantinham entre 20.000 e 25.000 libras diárias, o Queen obteve uma receita bruta de 3,5 milhões de dólares com sua empreitada pela América do Sul — além de conquistar uma esplêndida vitória em termos de relações públicas. “A AMÉRICA DO SUL MORDE O PÓ” (“*South America Bites the Dust*”), proclamava a revista *Music Week*. “Cirúrgicos e um tanto maquinais eles podem ter sido”, publicou a *Melody Maker*; “mas, o que importa é o que o Queen fez.” Sete meses depois, eles tentariam fazer tudo novamente, embora com resultados bem diferentes.

Tendo sido o planejado lançamento de um álbum — *Greatest Hits* — postergado até o final de 1981, o álbum solo de estreia de Roger Taylor, *Fun in Space*, veio à luz em abril, precedido pelo lançamento de um compacto, “Future Management”. A capa do álbum mostrava a imagem de um ser alienígena com óculos de mergulho. Um fato desconhecido por todos era que o boneco que servira de modelo fora confeccionado pelo velho companheiro de Taylor na banda Smile, Tim Staffell. “Eu não sabia para que aquilo serviria, e não vim a descobrir senão anos depois”, disse Staffell. “Foi uma coisa curiosa.”

Quando “Future Management” chegou a integrar a lista das *Top 20* no Reino Unido, Taylor fez uma aparição no *Top of the Pops*, imitando desconfortavelmente os gestos de um guitarrista ao “tocar” uma guitarra elétrica. “Meu Deus!”, queixou-se ele, em 2008. “Eu sempre odiei o *Top of the Pops*.” A canção continha traços do reggae “branco” do The Police, e tanto o compacto quanto o álbum demonstravam o apreço de Taylor por essa musicalidade — embora nada disso viesse a causar algum distúrbio nas listas das paradas de sucessos. Todavia, *Fun in Space* foi a primeira evidência de que o Queen como um todo era mais valioso do que a soma de suas partes.

Em maio, Chrissy May deu à luz uma filha, Louisa. Apenas algumas semanas depois, Brian juntava-se aos outros integrantes da banda e a Mack,

no Mountain Studios. Tal como acontecera durante as primeiras sessões de gravação de *The Game*, não havia qualquer tipo de pressão para completar um álbum. Mercury encontrava-se ocupado, colaborando com Deacon na criação de uma faixa de pura soul music, intitulada “Cool Cat”, que soava ainda mais distanciada da sonoridade do Queen dos anos 1970 do que “Another One Bites the Dust”. Para Brian May, a “consciência do rock” do Queen, aquelas sessões de gravação marcariam o início de um período especialmente desafiador. “Não foi fácil”, disse ele. “Não foi, mesmo, nada fácil.”

O mês de julho trouxe consigo a bem-vinda “distração” proporcionada pelo Montreux Jazz Festival e um encontro com David Bowie. O engenheiro de som do Mountain, David Richards, havia trabalhado no álbum *Heroes* de Bowie, e este havia agendado uma sessão no estúdio, para gravar a faixa “Cat People (Putting Out Fire)”. Assim, foi praticamente inevitável que Bowie terminasse presenciando uma sessão de gravação do Queen. “Quando David chegou, certa noite, nós estávamos improvisando ao tocar canções de outras pessoas, apenas por diversão, e ele juntou-se a nós”, recordou-se Roger Taylor. “No final, David disse: ‘Isto é uma estupidez. Por que nós não compomos uma música nossa?’” Segundo Freddie Mercury, referindo-se à colaboração entre o Queen e Bowie na composição de “Under Pressure”, em 1985, a sessão de gravação resultante durou quase 24 horas, sendo impulsionada por “algumas garrafas de vinho e outras coisinhas”. A memória de Mack é mais explícita: “Havia um bocado de pó (cocaína).”



Entrevistado em 1984, John Deacon creditou grandemente a composição de “Under Pressure” tanto a Mercury quanto a Bowie, mas enfatizou que a muito imitada linha de contrabaixo da canção foi composta apenas por Bowie (Nas palavras de Deacon: “Custou um tempo considerável para que eu conseguisse aprendê-la”). Roger Taylor disse que nada fora composto no estúdio, e que a canção era originalmente intitulada “People on Streets”. Proveniente das mesmas sessões de gravação, outra faixa jamais lançada do Queen, “Feel Like”, incluía uma linha de piano que terminaria sendo

utilizada em “Under Pressure”.

“Nós todos tocamos a parte instrumental juntos, como se fôssemos uma banda”, recordou-se Brian May. “Quando a gravação de todo o instrumental ficou pronta, David disse: ‘Muito bem. Agora, cada um de nós irá tomar o microfone e cantar a melodia como achar que deve ser — tal como ela vier à cabeça de cada um —, e, depois, nós compilaremos o vocal da canção a partir desse material.’ E foi isso que nós fizemos.” Parte dessas improvisações vocais permaneceriam na versão final da faixa — inclusive as memoráveis vocalizações introdutórias de Mercury. Bowie também insistiu para que ele e Mercury não ouvissem o que ambos haviam cantado, alternando versos “às cegas”, o que contribuiria para a sensação de “recorte e cole” transmitida pela canção.

“Aquilo tudo era muito difícil”, admitiu May, em 2008, “pois já tínhamos, ali, quatro ‘talentos precoces’ em ação — além de David, que era suficientemente ‘precoce’ por nós todos. As paixões inflamavam-se. Eu achava aquilo tão difícil porque era muito diferente da minha maneira de fazer as coisas. Mas David era um verdadeiro visionário, e ‘tomou conta’ da canção, em termos de letra.”

Também foi Bowie quem decidiu que em vez de “People on Streets” a canção deveria ser intitulada “Under Pressure”. Ao tomarem conhecimento da parceria, as gravadoras EMI e Elektra ficaram maravilhadas. Duas semanas depois, Bowie, Mercury e Mack estavam nos estúdios Power Station, em Nova York, tentando chegar a um consenso quanto à mixagem final. “Roger também foi junto, para manter a paz”, recordou-se May. “Eu mesmo, já havia desistido, àquela altura.”

“Eu havia iniciado a mixagem junto com Bowie; mas era ele *lá* e eu *aqui*”, ri-se Mack. “As coisas não andaram muito bem. Nós trabalhávamos o dia inteiro, enquanto Bowie se limitava a dizer ‘faça isso’ ou ‘faça aquilo’. Afinal, eu chamei Freddie e disse: ‘Estou precisando de uma ajuda, aqui.’ Então, Fred serviu como um mediador, entre nós.”

“Eu não estava envolvido, mas ‘a casa caiu’”, revelou May. “As partes gravadas da canção foram juntadas e foi uma mixagem de monitoramento o que saiu como um compacto, sobre o qual houve uma ferrenha disputa entre David e Freddie.” A certa altura dos acontecimentos, Bowie quis refazer toda a faixa; e, em outra ocasião, mostrou-se relutante quanto ao lançamento desta como um compacto. No final da história, “Under Pressure” seria lançada em

outubro, rendendo ao Queen e a Bowie a primeira posição nas paradas do Reino Unido. “‘Under Pressure’ é uma canção significativa para nós”, disse Brian May, em 2008. “E isto se deve a David e ao conteúdo poético de sua composição. Dificilmente eu teria admitido isto, no passado; mas posso fazê-lo, agora... Porém, um dia, eu adoraria sentar-me sozinho, no meu canto, e remixar a faixa inteira.”



Depois do caos que predominara sobre as gravações de “Under Pressure”, o convite para uma viagem de volta à América do Sul, em setembro, proporcionou um distanciamento bem-vindo da atmosfera dos estúdios. Não que Mercury *precisasse* ser persuadido a afastar-se das gravações: antes da viagem, o vocalista celebrara seu 35º aniversário com cinco dias consecutivos de festividades ininterruptas no Berkshire Place Hotel, em Nova York, durante as quais a soma de trinta mil libras foi despendida somente com champanhe. Mercury encontrava-se em meio ao processo de adquirir um apartamento na cidade, e foi com uma tremenda ressaca, que mal começava a dissipar-se, que ele foi juntar-se aos seus companheiros de banda em Nova Orleans, para que todos pudessem ensaiar antes de embarcar para a Venezuela — onde haviam sido agendadas três noites de apresentações da banda no ginásio esportivo coberto Poliedro de Caracas.

Contudo, enquanto eles desembarcavam na Venezuela, o ex-presidente e herói nacional Romulo Betancourt agonizava em um hospital em Nova York. As apresentações foram sumariamente suspensas, e os integrantes do Queen foram convidados a fazer uma aparição como convidados, sem interpretar qualquer número musical, em um programa de televisão muito popular, transmitido ao vivo, no dia 28 de setembro. Mercury recusou o convite categoricamente, mas os outros integrantes do Queen o aceitaram. Incapazes de falar ou de compreenderem bem o idioma espanhol, May, Taylor e Deacon pareceram confusos quando um locutor adentrou o palco para declarar que Betancourt havia morrido e exigir que fossem respeitados dois minutos de silêncio. Com as câmeras ainda transmitindo o momento de consternação, um segundo locutor entrou em cena para dizer que se tratava de

um alarme falso: Betancourt ainda estava vivo. Afinal, o “Pai da Democracia Venezuelana” morreria naquela mesma noite, mergulhando todo o país em um período de luto nacional. “Isso significava ‘nada de música’, por duas semanas”, esclarece Peter Hince. As apresentações do Queen na Venezuela foram imediatamente canceladas, acarretando à banda um prejuízo sobre o valor a ser recebido do promotor do evento.

A próxima sequência de apresentações deveria ter lugar no México, cerca de dez dias depois. A banda partiu para Miami, antes que um destacamento de dezoito homens da equipe técnica chegasse a Laredo, no Texas. Dali, todos viajaram até a fronteira mexicana. “Em circunstâncias normais, é possível visitar o México portando apenas uma carteira de motorista válida nos Estados Unidos”, diz Peter Hince. “Mas a equipe foi informada de que todos deveriam possuir vistos para entrar no país.” Para complicar ainda mais as coisas, eles também foram informados de que as autoridades poderiam emitir apenas seis vistos por dia. “Oficialmente, o que consta dos vistos é que entraríamos no país como ‘assistentes de técnicos mexicanos’. Ainda conservo minha solicitação de visto, que é um documento inacreditável: dele constam uma fotografia do meu rosto de frente, outra de perfil, minhas impressões digitais, o nome de solteira da minha mãe, a conformação dos meus olhos... Tudo aquilo não passava de um pretexto para que alguém embolsasse algum dinheiro.”

Após haverem sido bem-sucedidos na negociação para obterem os vistos — tendo liberado mais dinheiro —, todos os membros da equipe foram levados a um complexo na terra de ninguém, fora dos limites da fronteira mexicana, e instruídos para que aguardassem. “Meu amigo e eu ficamos entediados, passamos por um portão, adentramos ao México, compramos e tomamos sorvetes e voltamos”, ri-se Hince. “Finalmente, eles permitiram nossa entrada no país, e dirigimos por cerca de cem quilômetros antes de nos depararmos com outro posto de checagem migratória — onde mais dinheiro teve de trocar de mãos.”

O Queen tivera uma apresentação agendada para o Estadio Universitario, em Monterrey, um lugar com capacidade para acomodar 56.000 pessoas, apelidado como “O Vulcão”. “Os ingressos haviam sido postos à venda apenas dois dias antes, e foram comercializados até mesmo em supermercados”, diz Peter Hince. “A organização era terrível.” Ao término da apresentação, uma passarela suspensa na parte externa do estádio desabou

enquanto a multidão passava por ali. Não houve mortes, mas alguns fãs sofreram ferimentos. “Então, a polícia fechou os portões do estádio e não permitiu que saíssemos de lá. Mais uma vez, alguém embolsou algum dinheiro. Não fosse pela intervenção de Gerry Stickells, jamais teríamos conseguido sair dali.”

Uma segunda apresentação no “Vulcão” foi cancelada. Uma semana depois, o Queen chegava a Pueblo, onde se apresentaria por duas noites no Estadio Ignacio Zaragoza, com capacidade para 22.000 pessoas. Indagado sobre a excursão do Queen pelo México, Brian May disse à revista *Mojo*, em 2008: “Houve tantos problemas que nem quero tocar nesse assunto.” Roger Taylor disse: “Foi um milagre haveremos conseguido nos apresentar, lá. Presenciamos alguns episódios monstruosos de corrupção.” Um boato circulou dizendo que o promotor do evento fora sequestrado, logo após a apresentação em Monterrey. Porém, segundo *Queen: As It Began* (“Queen: Como Tudo Começou”), um livro lançado em 1992, “escrito em colaboração com o Queen”, o promotor da banda “foi preso e atirado a uma cela de delegacia policial no dia anterior à apresentação em Pueblo. Eles tiveram de pagar uma fiança de 25.000 dólares, para que a turnê pudesse prosseguir.”

Porém, o pior ainda estava por vir, durante a própria apresentação. “O estádio fora construído para as Olimpíadas de 1968, e estava virtualmente abandonado”, diz Hince. “O campo estava coberto de lixo e não havia banheiros em funcionamento.” Para agravar a situação, a equipe fora hospedada no pior hotel da cidade (“Quando se puxava a cordinha da descarga do vaso sanitário, os detritos voltavam ao banheiro, através do chuveiro”), o que levou ao surgimento de casos de intoxicação alimentar e disenteria. Com quase o dobro da capacidade de pessoas no interior do estádio, estando boa parte da multidão “fora de si, devido ao consumo excessivo de mescalina e tequila”, a atmosfera antes da apresentação tornou-se perigosamente tensa. As coisas não melhoraram quando o Queen subiu ao palco. Na plateia, admitiu-se muita gente que trouxera consigo enormes gravadores de fitas cassete, com os quais pretendiam gravar a apresentação. Porém, ao longo do processo, à medida que se esgotavam, as baterias eram imediatamente arremessadas na direção da banda. Logo o palco ficou coberto por pilhas, pedras, torrões de terra e até mesmo sapatos. “Não era porque eles não gostassem da banda”, arrisca Hince. “Acontece que um show de rock era uma excelente desculpa para ficar completamente ‘doidão’.” O Queen

conseguiu executar todo o seu repertório, mas, ao final, Mercury estava extremamente irritado: “*Adiós, amigos*, seus desgraçados!”

“Depois do show, a banda perdeu completamente seu autocontrole”, recorda-se Peter Hince. “Eles disseram: ‘É isso aí: vamos voltar para casa.’ Gerry os acalmou e explicou a situação: ‘Nós temos de fazer uma apresentação amanhã. Então, teremos um dia de folga, e, depois, outra apresentação... Se não fizermos a apresentação de amanhã, será muito difícil que consigamos sair do país. Vocês jamais terão de rever este lugar, depois. Façam a apresentação e, no dia de folga, nós daremos o fora daqui.’”

Na segunda noite, a polícia foi instruída a revistar a multidão, confiscando-lhe as bebidas alcoólicas e as baterias dos gravadores antes de permitir sua entrada no estádio. Porém, quando todos já se encontravam lá dentro, a equipe técnica do Queen notou que a própria polícia montara barracas no interior do estádio onde eram vendidas as garrafas de tequila e as pilhas confiscadas. Apesar disso, a apresentação da segunda noite transcorreu tranquilamente. Porém, devido a “problemas com os impostos e dinheiro”, o Queen nada receberia pelo show. Com mais dólares norte-americanos mudando de mãos para apressar uma retirada, o palco foi despojado de tudo o que continha, os caminhões foram carregados e todo o equipamento do Queen foi transportado de Pueblo até o Texas, sob escolta de uma guarda armada. A terceira apresentação foi esquecida, o promotor ficou irado, mas o Queen e sua equipe técnica conseguiram escapar ilesos.

De volta a Munique, houve o que Peter Hince descreveu como “uma inquisição”. A banda perdera uma quantia de dinheiro considerável, estimada por alguns em cerca de um milhão de dólares. “Em certo sentido”, diz Hince, “aquilo os trouxe de volta à Terra.” Como disse Brian May, “achamos que poderíamos repetir o que fizéramos na América do Sul, mas escapamos daquela aventura por um triz. Todos nós.”



Depois do trauma do México, os nervos da banda foram acalmados pelo sucesso de “Under Pressure”, em outubro. Enquanto isso, a EMI ocupava-se com o lançamento do álbum *Queen’s Greatest Hits* e de uma coletânea

correspondente dos melhores vídeos promocionais, intitulada *Greatest Flix*. Ambos os produtos seriam lançados simultaneamente, para celebrar o décimo aniversário da banda — com o devido desconto de seu primeiro ano de atividade, quando a formação contou com diversos contrabaixistas, e fixando o início de sua história a partir da entrada de John Deacon, em 1971. Em novembro, a banda voou para o Canadá e fez duas apresentações no Montreal Forum, cujas filmagens integrariam o primeiro registro em vídeo de suas apresentações ao vivo, intitulado *We Will Rock You*. No final daquele mês, *Greatest Hits* — cuja capa era estampada com um retrato do ex-marido da Princesa Margaret, Lorde Snowdon — atingiria o nº1 no Reino Unido.

Antes do Natal, o Queen já estaria de volta a Munique para completar os trabalhos de um novo álbum gravado em estúdio. Entre as novas canções contavam-se “Cool Cat”, um número “soul de olhos azuis” de autoria de Deacon e Mercury, e “Back Chat”, também composta por John Deacon, em mais uma incursão pelo funk. Tal como acontecera com as gravações de *The Game*, grande parte do material novo fora composta com a intenção manifesta de passar pelo que Brian May chamava de “teste do Sugar Shack”. Desta vez, Mercury forçava ainda mais o trabalho para uma mudança de rumo. “O negócio de Fred era ‘menos é mais’: deixe mais espaços e toque menos guitarra”, disse May. A escolha do título do álbum, *Hot Space*, parecia bastante apropriada.

As sessões de gravação de *Hot Space* foram retomadas em seguida ao Ano Novo, prolongando-se até março de 1982. Contudo, havia muito mais contra o que lutar do que as antigas e honoráveis diferenças musicais existentes entre os integrantes da banda. “Munique tornou-se praticamente um novo lar — e um lugar onde vivíamos vidas diferentes”, disse May. “Emocionalmente, nós todos nos metemos em encrencas, em Munique. Cada um de nós.” As atividades pós-expediente da banda haviam evoluído para um ponto em que chegavam a comprometer seriamente o dia de trabalho seguinte. “Nós saíamos à noite, depois do dia no estúdio, e não ‘voltávamos para casa’ senão por volta das oito horas da manhã seguinte”, queixou-se May. “Assim, não era possível que muito trabalho fosse feito no dia seguinte... E logo já era hora de sairmos para beber, outra vez.” Entrevistado em 2008, Roger Taylor aquiesceu: “Nós havíamos, mesmo, nos tornado muito decadentes, então. Começávamos a trabalhar nas horas mais inusitadas, e os dias emendavam-se com as noites em um ciclo sem fim.”

As paredes do Sugar Shack, então, eram decoradas com os discos de ouro recebidos por *The Game*, e a glamorosa clientela — composta por outros músicos de rock, astros do esporte e modelos — exercia uma atração magnética sobre alguns dos integrantes da banda. “Os últimos dias em Munique foram passados em meio a um absoluto torpor embalado a vodka”, recordou-se May. “No meu caso, não havia o consumo de outras drogas; mas havia muita droga rolando à minha volta.” Após um interlúdio etílico, May retornou ao Musicland para completar a gravação do solo de “Put Out the Fire”, uma das poucas faixas de rock “autêntico” constantes de *Hot Space*, na qual ele soa como se tivesse tido permissão para “soltar os cachorros”.

May voltaria a defender sua posição durante a gravação de “Back Chat”, instando John Deacon para que se deixasse envolver pela pura sonoridade funk da canção. “‘Back Chat’ é sobre pessoas que discutem acirradamente, e, por isso mesmo, deveria conter algum tipo de sentimento forte. A música não era suficientemente furiosa”, disse o guitarrista. Afinal, Deacon foi persuadido a permitir que May acrescentasse “algum peso” à faixa. As discussões, no entanto, não terminariam ali. “Lembro-me de ouvir John dizer que eu não tocava o tipo de guitarra que ele desejava para suas canções. Nós nos desentendemos amargamente por isso.”

Mercury tinha suas próprias “distrações” emocionais contra as quais lutar. Dentre estas se incluía seu amante mais recente, um nativo de Nova Jersey chamado Bill Reid, cujo relacionamento que mantinha com Freddie era suficientemente tórrido para manifestar-se inclusive no estúdio. Não obstante, Freddie, com frequência, agia como o que May classificou de “um diplomata maravilhoso”, apressando-se a mediar os conflitos surgidos entre os outros integrantes da banda. “Fred era o único que poderia chegar e dizer: ‘Ora, vamos, queridos... Nós podemos fazer assim, ou *assim!* Agora, apenas *façam!*’ E aquilo sempre funcionava”, disse Brian. “Para alguém que era famoso por dizer “nós não nos envolvemos, querido”, ele se revelou um grande mediador, no estúdio. Ele sempre atalhava qualquer coisa com seu senso de humor: ‘Ora, pelo amor de Deus! Quanta estupidez!’” Recordando um desses episódios ocorridos durante as gravações de *Hot Space*, Peter Freestone lembra-se de ter visto Mercury perder a paciência diante dos insistentes pedidos de May por mais volume. “De repente, ele exclamou: ‘O que, diabos, você quer? Uma manada de antílopes desembestando, de um lado para o outro?!’”

Mack recorda-se de “discussões acaloradas sobre tudo, ao ponto das coisas chegarem perto de um rompimento”. Contudo, parte do problema devia-se ao fato de todos trabalharem segundo diferentes agendas. “A gravação de *The Game* foi a última em que os quatro trabalharam juntos, em um mesmo estúdio. Depois daquela vez, parecia haver sempre dois deles trabalhando em um estúdio e os outros dois em um estúdio diferente. Você chegava, um dia, e perguntava ‘Ei, onde está Roger?’ e alguém lhe responderia ‘Oh, ele foi esquiar...’” Mack sentia-se tão frustrado com o tempo excessivo para a conclusão dos trabalhos para o álbum que passou a medi-lo em comparação ao desenvolvimento da gravidez de sua esposa, Ingrid. “Eu disse ao Queen: ‘É mais fácil alguém engravidar e dar à luz do que terminarmos este álbum.’” De fato, uma semana antes que as sessões de gravação fossem completadas, Ingrid deu à luz o primeiro filho do casal, John Frederick. Imediatamente, Mack pediu a Freddie para que fosse o padrinho do garoto.

A primeira evidência dos novos rumos que *Hot Space* desbravaria surgiu em abril, com o lançamento do compacto contendo “Body Language”. A canção reprisava o estalar de dedos e o bater de palmas presentes em “Crazy Little Thing Called Love”, mas seu ritmo funk, produzido com sintetizadores e bateria eletrônica, levava essa inovação na sonoridade original do Queen para ainda mais longe do que “Another One Bites the Dust” o fizera. Além disso, se Brian May chegou a tocar, sua guitarra é virtualmente inaudível na faixa. O vídeo que acompanhava a canção era dominado por Mercury e uma trupe de dançarinos coleantes, enquanto May parece mal suportar fazer contato visual com a câmera. A capa do compacto mostrava uma fotografia em *close-up* de dois corpos nus — o que causou algum alvoroço nos Estados Unidos, embora isso não tenha sido suficiente para impedir de fazer com que o compacto atingisse a 11ª posição. No Reino Unido, no entanto, “Body Language” estagnou nas paradas, sequer chegando a figurar na lista das *Top 20*.

“Lembro-me de ter tido uma desavença com Freddie por causa de algumas coisas que ele estava compondo, que eram abertamente gays”, disse May, quando perguntado acerca de “Body Language”. “Lembro-me de haver dito a ele: ‘Seria legal se essas coisas pudessem ser mais universalmente abrangentes, porque nós temos amigos, lá fora, que professam todos os tipos de orientação sexual.’ É legal envolver as pessoas. O que não é legal é cooptá-las. Eu me senti cooptado ao participar da criação de algo que era,

muito explicitamente, um hino gay. Acho que seria muito difícil que alguém entendesse aquilo de outra maneira.”

Apenas alguns dias antes da data programada para o lançamento de *Hot Space*, o Queen recebeu uma mensagem urgente de David Bowie. Tal como fizera em “Under Pressure”, Bowie também participara dos vocais de fundo em “Cool Cat”. Quando o Queen informou-o de que a faixa estaria incluída no álbum *Hot Space*, Bowie insistiu para que esta fosse retirada do disco, alegando não estar satisfeito com seu próprio desempenho na canção. “Infelizmente, ele não nos dissera nada senão, praticamente, até a véspera do dia previsto para o lançamento do álbum”, disse May. “Eu excursionei com Bowie depois dele haver gravado com o Queen, recorda-se Denis O’Regan, que, então, fora o fotógrafo oficial do Queen. “Bowie não guardava recordações muito boas daquela experiência. Acho que era uma coisa do tipo ‘duelo de titãs’.” Contudo, uma versão da canção sem os vocais de Bowie foi prontamente providenciada para substituir a gravação anterior — embora o atraso acarretado por isso tenha feito com que o álbum não pudesse ser lançado senão quando a turnê europeia do Queen já ia pela metade.

Ao longo da turnê, a banda contaria com o acréscimo de seu velho amigo Morgan Fisher, o ex-tecladista da Mott The Hoople. “Eu estava vivendo na Bélgica”, relata Fisher, “e não tinha mais nada a ver com o mundo da música; mas, então, senti a necessidade de voltar àquele universo e ganhar algum dinheiro.” Fisher enviou cartas a vários de seus amigos, sondando-os quanto à possibilidade de algum trabalho ou de fazer contatos. Dentre os amigos aos quais ele se dirigiu encontrava-se Brian May. “E, veja só! Brian enviou-me um telegrama, dizendo: ‘Você quer sair em turnê com a gente?’ Eu havia escrito a alguns Brians, e fiquei pensando: ‘Puxa, qual Brian será este?’”

Dois dias depois, um pacote contendo fitas cassete com gravações do Queen foi entregue a Fisher, que, tão logo as ouviu, começou a ensaiar as músicas. Em pouco tempo, ele estaria em Los Angeles, para fazer um teste com a banda. “Só havia dois concorrentes à vaga: eu e Roger Powell, integrante da banda Utopia, de Todd Rundgren. Roger era um ‘mago’ dos sintetizadores e um músico muito melhor do que eu; mas ele não fora um integrante da Mott The Hoople, e foi isso o que me garantiu o emprego.”

Com *Hot Space* ainda para ser lançado, o Queen teve de enfrentar a tarefa de tocar ao vivo um material com o qual as plateias ainda não estavam habituadas. A faixa funk “Staying Power”, especialmente, revelou-se como

um número de difícil aceitação. Sua versão constante do álbum incluía um arranjo de metais que fora gravado em Nova York pelo produtor de Aretha Franklin, Arif Mardin. Nos palcos, May esforçava-se para injetar mais da “fúria e violência” que acreditava faltarem à versão gravada em estúdio, mas os segmentos mais conservadores das plateias do Queen não se deixaram impressionar por isso. Ao ser anunciada no Westfallenhalle, em Frankfurt, a canção foi saudada por um coro de vaias. Mercury, então, instigou diretamente aos vaiadores: “Se vocês não querem ouvi-la, muito bem. Vão para casa!” Fora dos palcos, Freddie ostentava um estilo de vida tão nababesco como de costume, tendo mandado trazer seu cabeleireiro preferido do “descolado” salão Sweeney’s de Londres para Wurzburg, por via aérea, apenas por desejar um corte de cabelo — e ainda convidou o profissional para que permanecesse em sua companhia pelo tempo que quisesse, com todas as despesas pagas.

A banda de apoio do Queen era o grupo punk-pop Bow Wow Wow, os novos protegidos de Malcolm McLaren. Quando vaiadores atiraram garrafas ao palco, a banda decidiu resolver a questão à sua maneira, atirando os vasilhames de volta à plateia. Rapidamente eles foram substituídos por uma opção mais segura, representada pelos *rockers* cristãos da banda After the Fire. Brian May sentiu-se temeroso: “Uma parcela do nosso público achou o Bow Wow Wow moderno demais”, disse ele ao *Record Mirror*. Preocupado com a reação que parte do novo material do Queen vinha suscitando, ele acrescentou: “Talvez a mentalidade do nosso público seja um tanto estreita com relação a essas coisas.”

Morgan Fisher também tinha seus problemas. “Eu fazia minha música de maneira profissional”, diz ele, “mas alguma coisa não funcionava direito.” Tanto o Queen quanto Fisher haviam alimentado falsas esperanças de se reencontrarem como se nada tivesse mudado desde a turnê da Mott The Hoople em 1974. “O problema é que eu não era mais o mesmo Morgan Fisher que eles haviam conhecido; o cara que ficava doidão e lia os roteiros do *Goon Show* em voz alta. Eu estivera afastado da cena musical por um bom tempo e me tornara um sujeito muito mais introspectivo. Eu estava envolvido com o espiritualismo indiano e praticava meditação todos os dias. O Queen também não era o mesmo. Freddie ainda era tão ousado e extravagante como sempre o fora; mas todos os outros, agora, tinham filhos. Nos hotéis havia sempre aquele trânsito de mamães, papais e bebês. Tudo havia se tornado

muito tranquilo, planejado e profissional.” Não obstante tudo isso, certa noite, quando Fisher deixou o palco e olhou para baixo, viu que a equipe havia desenhado com giz, sobre o piso, uma grande seta apontando para a esquerda, onde ficava a entrada de seu camarim. Ao longo da seta fora escrita a palavra “ORIENTE”.

Apresentando-se em lugares tão grandes, levava muito tempo para ir do palco até o camarim principal, durante a execução da parte gravada em fita de “Bohemian Rhapsody” ou dos solos de Brian. A equipe de apoio do Queen, então, construía pequenos camarins improvisados nas proximidades das saídas de palco, feitos com pedaços de tecido negro estendidos sobre cordas ou dependurados em andaimes e plataformas, que eram chamados de “A Tenda” ou “A Casa de Bonecas”. Um longo solo de guitarra tocado por Brian era um número fixo, constante de todas as apresentações do Queen. “Brian havia lutado muito arduamente para levar seus solos para os palcos, e eu acho que ele sempre tenha pensado neles como manifestações de uma vitória pessoal”, diz Brian Southall. E, enquanto Brian “solava”, os outros se reuniam em seu “esconderijo” improvisado.

Fisher — que, então, vivia como um abstinente — recorda-se: “A questão era que um solo de Brian poderia prolongar-se por quinze, vinte minutos. Lembro-me de uma noite em que Freddie estava sentado lá, no camarim, e não pôde aguentar mais. Seus olhos reviraram-se para cima, ele trincou os dentes e estendeu seus braços e as mãos para frente, como se fossem chicotes, e gritou: ‘Pelo amor de Deus, vamos fazer umas compras! Deixem-me sair daqui!’”

Nos bastidores, o gerente financeiro Jim Beach havia renegociado o contrato do Queen. Agora, a banda assinara um novo acordo com a EMI que previa a produção de seis álbuns. *Hot Space* seria, afinal, lançado no dia 21 de maio, imediatamente antes das apresentações no Reino Unido. Aquele era o álbum mais experimental do Queen, até então; o soul e o funk de Deacon e Mercury dominavam sua primeira metade, ficando May relegado a uma participação coadjuvante. De maneira reveladora, todos os quatro integrantes da banda — além de Mack — receberam créditos por haverem tocado sintetizadores. Mercury já celebrara seu apetite sexual em canções anteriores, tais como “Get Down, Make Love” e “Don’t Stop Me Now”; e em *Hot Space* ele faria a mesma coisa com “Body Language” e “Staying Power”. “Tudo é apenas narcisismo, em um estilo deliberadamente planejado para ser

chocante”, escreveu Sandy Robertson, da *Sounds*.

Mercury demonstrou mais comedimento em “Life His Real (Song for Lennon)”, e Taylor contribuiu com “Calling All Girls”, uma cançãozinha pop assombrosamente jovial, que não teria soado deslocada em *Fun in Space*. Contudo, pela primeira vez, nem Taylor, nem May, fariam os vocais principais, que foram assumidos por Mercury em todas as faixas. May tentou conduzir o álbum para as cercanias do hard rock, com “Dancer” e “Put Out the Fire”, antes de embarcar em uma “viagem no tempo” até os dias de *A Day at the Races*, com a faixa de sonoridade mais tradicional do álbum, “Las Palabras de Amor”. Com o subtítulo em inglês de “Words of Love”, esta seria lançada como o compacto seguinte do Queen. Trata-se de um hino nostálgico, mas as guitarras ao estilo flamenco e o título em espanhol evocavam certa atmosfera de Costa del Sol e, de maneira estranha, o sucesso do Abba, “Fernando”. Surpreendentemente, o Queen apresentou-se interpretando essa mesma canção no *Top of the Pops*, na primeira aparição transmitida ao vivo — em cinco anos — naquele que Roger Taylor chamou de “programa de merda”.

Na imprensa, *Hot Space* seria tão enaltecido quanto enxovalhado. A *Rolling Stone* apontou que o Queen sempre fora “guiado mais pela sonoridade do que pela alma”, enquanto o *Washington Post* saudou o “requentado, mas hipnotizante balanço disco” do álbum. Para muitos fãs, contudo, a mudança de rumo da banda “ultrapassou as medidas”. “*Hot Space* não era um disco de fácil aceitação”, disse May. “Mas eu defendo seus méritos. Ele nos levou de uma coisa rotineira a um lugar novo.” A opinião de Roger Taylor abrange desde o desenho da capa até a música contida no álbum. Taylor e Mercury queriam que o desenho imitasse um padrão gráfico que haviam visto na capa de um antigo disco da Motown, mas algo deu errado. “Aquela é, de longe, a pior capa de quaisquer dos nossos discos”, disse ele. “Uma merda completa.” Apesar de tais opiniões particulares, *Hot Space* alcançaria a quarta posição nas paradas do Reino Unido. Seis meses após seu lançamento, Michael Jackson, um grande fã do Queen, ressurgia com *Thriller*, um álbum cuja sonoridade, a exemplo de *Hot Space*, misturava funk, pop e rock. Jackson disse a May que havia adorado *Hot Space*; e, tal como ressalta Mack, “*Hot Space* é muito subestimado, e estava ao menos nove meses à frente de seu tempo, quando foi lançado.”

De volta à própria casa, a turnê do Queen enfrentou problemas quando a

apresentação da banda foi vetada no estádio do time de futebol Arsenal, na zona norte de Londres, e no estádio Old Trafford, o “lar” do Manchester United. O motivo alegado para essas interdições à banda foi dos mais intrigantemente engraçados: como o Papa João Paulo II estivesse em meio à sua própria turnê pelo Reino Unido, todos os banheiros químicos disponíveis já haviam sido locados para esse evento. Enquanto isso, uma apresentação previamente agendada no Royal Albert Hall, em Londres, fora cancelada quando os administradores do teatro se deram conta das dimensões do aparato de iluminação do Queen e ficaram temerosos de que a instalação daquele portento pudesse, de algum modo, danificar o edifício histórico.

Por fim, o Queen conseguiria fazer apenas quatro apresentações, incluindo uma no estádio de Elland Road, do Leeds F.C., e no, então, recém-construído Milton Keynes Bowl. A emissora de TV Tiny Tees gravou a apresentação no Milton Keynes, que, no futuro, viria a ser lançada como o DVD oficial da turnê. Quando assistida hoje em dia, a gravação serve como um testemunho revelador sobre quão contraditórias e únicas eram a aparência e a sonoridade do Queen, em 1982. Ao fundo, havia Roger Taylor, com seus cabelos espetados e uma bandana vermelha, parecendo-se com um integrante do The Police; à frente, estava Brian May, ainda com sua aparência de *guitar hero* dos anos 1970, como se tivesse sido mantido “em conserva” desde os dias de “Killer Queen”; John Deacon resplandecia em seus vistosos *jeans* azul-turquesa e camiseta de algodão, como um engenheiro que vai ao escritório numa sexta-feira em que o uso de trajes formais é abolido; e havia Freddie Mercury, comandando o show como o mestre de cerimônias de um circo mambembe. A música, também, parece “correr para todos os lados”, oscilando do rock pomposo (“Save Me”) ao gospel (“Somebody to Love”), do heavy metal (“Sheer Heart Attack”) até o “funk branco” de “Under Pressure”. Por mais estranho que pareça, a coisa toda funciona.

O único momento em que Mercury baixava sua guarda era ao anunciar as canções de *Hot Space*: “A maior parte de vocês sabe que nós lançamos algumas músicas novas, semana passada... E, para melhor ou para pior, vamos tocar algumas canções que podem ser rotuladas como ‘funk negro’, ou como vocês quiserem chamar a isso... As pessoas ficam tão exaltadas com essas coisas... Ora, é só uma droga de um disco!” Sobre o palco, porém, May conferia a “Staying Power” e a “Back Chat” um novo sopro de vida. “‘Staying Power’, em particular, tornou-se um número fantástico nas

apresentações ao vivo”, disse ele.

Contudo, no Milton Keynes, uma das bandas de apoio do Queen experimentaria a desaprovação dos fãs menos tolerantes da banda. Enquanto Joan Jet and The Blackhearts e a banda Heart tocavam uma espécie de hard rock “palatável”, o Teardrop Explodes, um grupo de pop psicodélico originário de Liverpool, tinha uma proposta muito mais anticonvencional. “A plateia estava enfurecida simplesmente porque estávamos tocando”, disse o vocalista Julian Cope. “Fomos impiedosamente atingidos por garrafas arremessadas — do início ao fim da apresentação — por ‘metaleiros’ vagabundos, que gritavam para mim: ‘Vá se danar, sua bichona!’ Uau! Eles curtiem *Monsieur* Freddie, e chamavam *a mim* de bicha?!”

Os integrantes do Teardrop Explodes não seriam os únicos a experimentarem algum tipo de violência. Mercury e seu namorado, Bill Reid, tiveram uma briga ruidosa antes da apresentação, que culminou com Reid cravando os dentes na mão esquerda de Mercury. O ferimento recebeu um curativo, feito às pressas, para que ele pudesse fazer a apresentação. O tortuoso relacionamento do vocalista com Reid era uma fonte tanto de preocupações quanto de divertimento. Morgan Fisher ainda se lembra de haver ouvido a mesma discussão a cada jantar depois de uma apresentação. “Todas as noites, sentados à mesa de algum restaurante, o namorado de Freddie dizia: ‘Freddie, você tem de parar de fumar...’ E, em cada uma dessas noites, Fred retorquia, secamente: ‘Oh, cale essa boca!’ — e, imediatamente, acendia outro cigarro. Assim as coisas iam...” Curiosamente, Mercury começara a fumar apenas em 1980. “Não sei por que ele começou a fazer isso tão tardiamente em sua vida”, diz Peter Hince. “Talvez tivesse algo a ver com o estresse; talvez o cigarro fosse apenas algo com que ele ocupava suas mãos... Mas Freddie jamais fumou como Keith Richards — ou seja, como um astro do rock. Ele fazia isso de modo mais semelhante ao de uma garotinha ginásiana.” Mercury dizia a quem lhe perguntasse que fumava para conferir à sua voz “aquela rouquidão característica”, que ele tanto admirava em outros cantores.

A turnê do Queen pelos Estados Unidos estava marcada para começar em julho, mas a apresentação no Milton Keynes seria a última que a banda faria com Morgan Fisher. Talvez por causa de suas sessões diárias de meditação, talvez devido ao seu estilo de vida de total abstinência de álcool e outras drogas. “Eu estava pronto e ansioso para viajar à América”, recorda-se ele.

“Então, tirei alguns dias de folga e estava estirado sob o sol, em uma praia, quando recebi um telegrama do escritório do Queen: ‘Sentimos muitíssimo, Morgan, mas não precisaremos de um tecladista para a turnê pelos Estados Unidos.’ Fiquei furioso. Eu tinha fitas cassete com gravações de todas as canções que tocamos ao vivo. Voltei para dentro, empilhei todas as fitas no chão e pulei, para cima e para baixo, pisoteando-as, até que houvesse quilômetros de fitas espalhados por todo o recinto. Então, assegurei-me de receber meu dinheiro.”

Na verdade, o Queen tinha toda intenção de contar com um tecladista ao excursionar pela América. Inclusive, um substituto para Fisher já havia sido arranjado. Um músico de estúdio canadense, chamado Fred Mandel, fora contratado para a turnê que vinha sendo anunciada como *Rock’n’America*. “O Queen sentiu-se muito embaraçado para dizer ‘desculpe, Morgan, mas alguma coisa não está dando certo, e nós preferimos chamar outra pessoa’”, ri-se Fisher. “Eu nunca lhes perguntei por quê. Eu era malditamente inibido demais.”

Fred Mandel havia trabalhado com Alice Cooper, tendo contribuído para a composição do álbum *Flush the Fashion*, de 1980 — que, aliás, fora produzido por Roy Thomas Baker. “Fui convidado a comparecer a um escritório no Sunset Boulevard, para ter uma reunião com Gerry Stickells”, diz Mandel. “Nós nos sentamos, conversamos por cerca de dois minutos, e Gerry disse: ‘Oh, você serve.’ Eu perguntei: ‘Como, assim? Você não quer me ouvir tocar?’ Ele respondeu: ‘Não, está tudo bem. Eu só queria ter certeza de que você iria se dar bem com os caras.’ Viajei para Montreal no domingo e ensaiei por dois dias. Na quarta-feira, encontrei-me com Freddie Mercury pela primeira vez, nos camarins do Montreal Forum, de onde saí para apresentar-me diante de sete mil pessoas.

“Tive uma semana para aprender a tocar em um novo sintetizador”, acrescenta ele. “Eu também tocava o contrabaixo, quando John fazia a guitarra rítmica em algumas canções. Coisas como ‘Back Chat’ e ‘Body Language’ representavam um desafio e tanto. Não era o mesmo que aprender a tocar algumas canções pop. Hoje em dia, eu certamente iria ‘travar’ diante de uma situação como essa; mas, àquela época, eu me sentia ignorantemente eufórico.”

Quando o Queen chegou a Boston, para uma apresentação no The Gardens, o prefeito declarou aquele como o “Dia do Queen” e ofereceu a chave da

cidade à banda. Em Nova York, aonde foram para se apresentar por duas noites no Madison Square Garden (o que representava uma apresentação a menos do que haviam feito na turnê de *The Game*), eles concordaram em fazer uma rara aparição em público na loja de produtos eletrônicos Crazy Eddie's. Uma fotografia da banda, cercada por aparelhos de televisão e faixas promocionais de *Hot Space*, evidencia o desconforto dos integrantes da banda, a julgar por sua “linguagem corporal”: este não era o tipo de promoção que o Queen estava habituado a fazer. A festa pós-apresentação no Madison Square Garden foi outra noite de excessos, que incluiu até mesmo uma luta entre mulheres em um ringue cheio de lama. Porém, nem tudo corria bem. *Hot Space* não estava vendendo. Demasiadamente “dançante” para a programação das emissoras de rádio dos Estados Unidos, o álbum não vinha recebendo difusão adequada. Tendo alcançado a 22ª posição nas paradas, o disco “caía pelas tabelas”, apesar do reforço da turnê.

Quem fazia o show de abertura das apresentações do Queen era Billy Squier, a quem eles haviam conhecido durante um jantar promocional da turnê norte-americana da Mott The Hoople. Seus caminhos haviam tornado a se cruzar quando Mack produzira o álbum *Emotions in Motion* de Squier. Squier tinha uma imagem de bom-moço e tocava uma espécie de hard rock sofisticado, que — tal como a sonoridade do Queen — apoiava-se sobre harmonias grandiosas e muito dinâmicas. Para “botar sal na ferida”, *Emotions in Motion* estava subindo nas paradas tão rapidamente quanto *Hot Space* decaía. “Quaisquer que fossem os desapontamentos que os integrantes do Queen pudessem estar sentindo, nenhum deles jamais os descontou sobre mim”, insiste Squier, ainda hoje. “Na verdade, lembro-me de Roger Taylor ter vindo ao meu quarto, no hotel, após nossa apresentação em Boston, para agradecer-me por haver ‘salvado a nossa pele, nesta turnê’.” Segundo recorda-se Taylor: “Lembro-me de que, de repente, nos demos conta de que nós não os tínhamos [o público norte-americano] mais nas mãos, como costumávamos fazer.”

A despeito de tudo isso, Squier era um ardoroso fã do Queen e venerava Freddie Mercury. “Eu parava e olhava para ele, pensando: ‘Como é que você faz isso? Como é que você *consegue fazer* isso?’” Nessas apresentações, o repertório do Queen ainda incluía “Now I’m Here”, “Tie Your Mother Down” e “We Will Rock You”; mas também havia “Body Language”, “Staying Power” e os bigodes de Freddie Mercury.

“Uma razão pela qual o Queen conseguiu manter-se tão arrojado ao longo dos anos é que eles estabeleceram sua credibilidade como banda de rock desde muito cedo”, diz Squier; “e eles mantiveram uma dose saudável disso ao longo de todos os novos rumos musicais que exploraram. *Hot Space* comprometeu esse equilíbrio e deixou as plateias norte-americanas cogitando sobre o que estavam ouvindo. Além disso, a dramática mudança na imagem de Freddie, sem dúvida, contribuiu para os problemas da banda. Quando *Hot Space* foi lançado, havia um grau elevado de homofobia disseminado pela cultura. É provável que o público masculino do Queen tenha se sentido traído, ou enganado... Ou as duas coisas.”

Tanto quanto um álbum cujas vendas eram decepcionantes, havia outros assuntos com que o Queen se preocupar. De modo inexorável, ampliava-se uma distância entre Mercury — que, aos 36 anos de idade ainda vivia uma vida típica de um homem dez anos mais jovem — e seus companheiros de banda, com suas esposas, namoradas e famílias recém-constituídas. A turnê *Rock’n’America* compreendeu 33 apresentações no decorrer de três meses. Tal como disse Brian May, “estávamos sempre tentando encontrar um equilíbrio entre o trabalho e a vida pessoal. Havia uma contínua luta, de vida ou morte, acontecendo.” May achava que sair em turnê era uma experiência emocionalmente perturbadora, e comunicara, com antecedência, à banda que, sempre que possível, não desejaria continuar a viajar em um avião privativo. No palco, em Nova Jersey, após haver quebrado uma das cordas da Red Special, ele quebrou outra corda de sua guitarra substituta; e, em um raro acesso de fúria, atirou o instrumento às coxias.

Nos bastidores, Fred Mandel entreouvava o que ele, comedidamente, chama de “discussões” acerca da aceitação que certas canções tinham. “Minha pequena piada pessoal era adentrar os camarins e dizer: ‘Ei, eu realmente adorei tocar aquela música, esta noite!’, e, então, sair dali e entre ouvir as discussões. Ainda havia um elemento de rock ’n’ roll no Queen — embora nada comparável ao que havia no Guns’n Roses, cujas questões sempre giravam em torno do esvaziamento de uma garrafa de Jack Daniels. Quando se tratava do Queen, era facilmente possível que eles se envolvessem em discussões igualmente acaloradas sobre o bater das asas de uma borboleta.”

Mercury, contudo, já se cansara de excursionar e mostrava-se, cada vez mais, propenso a rompantes irracionais. Certa noite, inflamado depois de outra briga violenta com Bill Reid, Freddie encurralou Gerry Stickells e

disse-lhe que a primeira fila da plateia, naquela noite, era constituída exclusivamente por gente feia. “Aparentemente, ele não queria mais ver algo como aquilo em uma apresentação do Queen”, recorda-se Peter Hince. “Ele disse que nós precisaríamos fazer uma ‘seleção’ antes de permitirmos que a plateia entrasse. E, ao menos por uns dez minutos, ele falou a sério.”

Mark Malden, o ex-estudante de Artes de Ealing, visitou Mercury em seu camarim, após a noite de estreia em Montreal. Malden ainda vivia no Canadá, e os dois amigos mantiveram-se em contato desde que se haviam reencontrado, em 1977. Mas, desta vez, as coisas seriam diferentes. “No camarim fracamente iluminado, Freddie havia acabado de trocar suas roupas, e todo o seu ‘séquito’ de acompanhantes vestia-se de maneira idêntica à dele”, diz Malden. “Quando ele começou a falar, tornou-se evidente que eu não estava falando com Fred, mas, sim, com ‘Freddie Mercury’. Eu jamais o havia visto assim, e fiquei chocado.” A impressão que Malden teve não melhorou quando ele presenciou Mercury sentar-se sobre as próprias mãos e ser alimentado com espaguete servido de uma vasilha diretamente para sua boca por um de seus ajudantes. “Eu não reconheci aquela pessoa. Aquele era algum outro sujeito.” Quando Mercury o atalhou com um comentário ácido, Malden abandonou o recinto.

Como uma repetição da experiência que Alan Mair tivera dois anos antes, Malden ouviu passos atrás de si, no corredor. “Era Fred. Eu parei e voltei-me para ele. Ele caminhou até mim e disse: ‘Eu sinto muito, Mark. Não quis dizer aquilo... Quando tudo isto acabar, vamos nos ver outra vez.’ Quando olhei para além dele, vi Paul Prenter à porta do camarim, com um sorriso sarcástico e maldoso no rosto.” A influência perniciosa de Prenter sobre Mercury era cada vez mais evidente. “Ele era extremamente controlador, e conduzia Freddie como que por uma coleira”, acredita Malden. “Havia tantos aproveitadores e puxa-sacos ao redor de Fred... Tanta gente que queria apenas tirar vantagens...”

A turnê *Rock’n’America* terminou com duas noites de apresentações no Forum em Los Angeles, diante de uma plateia que incluía Elizabeth Taylor e Michael Jackson. Porém, a despeito da reluzente lista de convidados, a sorte do Queen não melhorara. O último compacto da banda lançado no Reino Unido, “Back Chat”, estagnara sem haver chegado a integrar a lista dos quarenta mais vendidos; enquanto nos Estados Unidos o compacto “Calling All Girls” encalhara na 60ª posição. Embora nenhum dos integrantes ainda

soubesse disso, as apresentações no Forum em Los Angeles seriam as últimas que o Queen faria ainda contando com a presença de Freddie Mercury.

Como sempre, ao Queen restava o consolo do Japão, onde *Hot Space* fora mais bem recebido. Em outubro, a banda viajou para fazer seis apresentações naquele país, onde Fred Mandel foi acometido por uma grave crise de *jetlag*, que fez com que ele telefonasse para sua esposa dizendo-se convencido de estar doente. “Aquela foi a primeira vez que eu viajei para tão longe com qualquer banda”, ri-se ele. “Chegamos ao aeroporto de Narita e, enquanto o restante do pessoal saía para ir aos clubes, eu fui para a cama — onde acordei, uma hora depois, mergulhado numa poça de suor.” Mandel não era o único a sentir os efeitos da pressão. No palco, em Osaka, Mercury tocou a introdução de “Spread Your Wings” no piano e estacou. Ele, simplesmente, não conseguia lembrar-se dos acordes. Quando a turnê finalmente foi encerrada, os integrantes da banda voltaram às suas vidas particulares. Tal como admitiria Brian May, mais tarde, “todos nos odiamos, uns aos outros, por algum tempo.”

NOVE

Grandes Próteses Cosméticas

*“O que eu estarei fazendo daqui a vinte anos?
Estarei morto, querido! Você está louco?”*

— Freddie Mercury, *Melody Maker*, 1984

Em 1966, “59th Street Bridge Song (Feelín’ Groovy)”, da dupla Simon & Garfunkel, podia ser ouvida em praticamente todas as *jukeboxes* dos pubs de Isleworth e Ealing. Quando ainda era um estudante de dezenove anos de idade, Fred Bulsara dificilmente teria sonhado vir a viver em um apartamento com vista para a ponte homenageada na canção. Contudo, no início de 1983, Freddie Mercury adquiriu um apartamento, no 43º andar do edifício Sovereign, no nº 425 da East 5th Street, da sacada do qual ele podia contemplar a ponte da 59th Street.

Tal como o fora Munique, Nova York era, agora, o “parque de diversões” de Mercury. Quando em Manhattan, ele peregrinava de um clube a outro e de um bar a outro acompanhado por quatro amigos, do sexo masculino, aos quais ele chamava de “minhas filhas de Nova York”. Tendo deixado para trás o caso com Bill Reid, Mercury logo assumiria outro relacionamento tempestuoso — desta vez, iniciado em Munique, com um proprietário de restaurante chamado Winnie Kirchberger.

No início de 1983, o Queen podia dar-se ao luxo de não ter nada para fazer, por vários meses à frente. Porém, sem demora, todos os integrantes da banda — exceto John Deacon — começariam a trabalhar em projetos solo. Em Munique, Mercury foi procurado por Giorgio Moroder e perguntado se gostaria de contribuir para a trilha sonora do lançamento da nova versão do clássico filme de ficção científica *Metropolis* — originalmente lançado em 1926, dirigido por Fritz Lang —, do qual Moroder havia adquirido os direitos autorais. Mercury aceitou o convite, e ambos comporiam a canção “Love Kills”, de cuja gravação participou a maioria dos músicos do Queen. Em

meados de março, Roger Taylor estaria de volta ao Mountain Studios, trabalhando em uma sequência de *Fun in Space*. Um mês depois, Brian May agendaria horários no Record Plant, em Los Angeles, para trabalhar em seu próprio álbum. Deacon, enquanto isso, tinha outras coisas com que ocupar seu tempo: sua esposa logo engravidaria do quarto filho do casal, Joshua. Apesar disso, todos se apresentavam para o “mundo exterior” como uma banda unida, insistindo que o Queen não havia se dissolvido, mas que eles estavam voluntariamente atravessando um período de separação. Tal como disse Mercury: “Seria idiotice iniciar uma banda nova aos quarenta anos de idade.”

Além de ter a liberdade para gravar álbuns solo, ser um membro do Queen trazia consigo outras vantagens. Durante a maior parte de 1983, Roger Taylor exerceu um “mandato” extra-oficial como o representante residente da banda, no Reino Unido. Taylor capitaneou uma equipe participante do *game show* televisivo *Pop Quiz*, tendo vencido a equipe rival, liderada por David Gilmour. Sua paixão pela velocidade agora se havia estendido para incluir um novo *hobby*: corridas de barcos a motor. Todavia, uma viagem a Mônaco, para assistir ao Grande Prêmio, não foi muito bem-sucedida. Taylor, acompanhado pelo técnico de bateria “Crystal” Taylor e por Rick Parfitt, guitarrista da banda Status Quo, aceitara o convite para viajar — com todas as despesas pagas — feito por um produtor de televisão que gravava um documentário sobre Derek Warwick e Bruno Ciacomelli, companheiros de equipe na Fórmula 1.

O produtor queria registrar a presença de um par de astros do rock nas filmagens do Grande Prêmio, e, para tanto, prometera aos astros uma viagem em um Learjet até Nice — com um serviço de bordo que incluía champanhe e caviar — seguida por um voo de helicóptero até Mônaco. Porém, nenhum desses mimos realmente concretizou-se, e, depois de uma maratona de voos iniciada no aeródromo de Biggin Hill e de uma viagem de automóvel ainda mais longa pelo interior da França, os — àquela altura — inebriados Taylor e Parfitt acabaram tendo de passar por uma breve estadia em uma cadeia local.

As iniciativas mais sóbrias de Brian May incluíram a participação em algumas apresentações da banda de heavy rock escocesa Heavy Petting, que, por um curto período, foi incensada como a resposta da Polydor Records ao Def Leppard. May e Mack produziram o álbum de estreia da banda, *Lettin’ Loose*, que não teria vendas expressivas. Contudo, a banda — bem como

o próprio Def Leppard — pertencia a uma geração de músicos mais jovens, que haviam crescido ouvindo o Queen, nos anos 1970; e, à medida que a década de 1980 se aproximava do final, mais e mais bandas surgiriam, apontando o Queen — particularmente o trabalho de May — como fonte de inspiração.

No final de 1982, o acordo do Queen com a Elektra referente aos lançamentos no exterior começou a desfazer-se. Eles recusaram-se a renovar o contrato para os lançamentos na Austrália e na Nova Zelândia, e, na primavera de 1983, repetiram essa atitude quanto ao mercado japonês. Em vez de renovar o antigo contrato, o Queen assinou um novo, com a EMI, para que se responsabilizasse pela vendagem de seus discos nos três países. A EMI, por sua vez, rompera com a Elektra quanto à sua própria representação nos Estados Unidos. Mercury, em particular, vinha se mostrando descontente com a maneira como a Elektra lidara com o lançamento de *Hot Space* (embora, dentro de um ano, Taylor já dissesse abertamente aos jornalistas que *Hot Space* tinha sido “um passo na direção errada”). Pessoalmente, o vocalista já informara aos outros integrantes da banda que não gravaria outro disco para a Elektra; e Jim Beach começara as negociações para livrar o Queen das cláusulas remanescentes do contrato antigo, ao mesmo tempo em que arranjava um novo contrato para o lançamento de um trabalho solo de Mercury com a CBS, no Reino Unido, e com a Columbia, nos Estados Unidos. Em outubro, o Queen assinaria um novo contrato com a Capitol, afiliada da EMI na América do Norte, depois de pagar um milhão de dólares à Elektra, para isentar-se do contrato ainda existente.

O primeiro lançamento da Capitol que guardava alguma relação com o Queen foi um minialbum, intitulado *Star Fleet Project*, creditado a Brian May and Friends (“Brian May e Amigos”). “Este não é um álbum do Queen. Este não é um álbum solo. Esta é a gravação de um evento único”, podia-se ler nas notas publicadas na capa do disco. O álbum saiu de uma *jam session* entre Brian May, o tecladista Fred Mandel, o contrabaixista Phil Chen e o baterista Alan Gratzner — sendo esses dois últimos integrantes da banda de rock norte-americana REO Speedwagon. Um convidado superespecial era o amigo de May, o guitarrista Eddie Van Halen, cuja banda “titular” havia-se apropriado de muitos elementos da musicalidade e da presença de palco do Queen, e seu vocalista principal, Dave Lee Roth, rivalizava com Freddie Mercury em termos de “fazer poses”.

Star Fleet Project fora inspirado por um programa infantil de televisão do qual o filho de Brian, Jimmy, gostava muito. O álbum continha apenas três faixas: uma versão rock da música-tema do programa; uma nova composição de May, intitulada “Let Me Out”; e “Bluesbreaker”, inspirada pelo álbum de 1966 de John Mayall, *Bluesbreakers with Eric Clapton*, cuja audição era obrigatória na casa do adolescente May, em Feltham, e na de Eddie Van Halen, que crescia no outro lado do mundo, em Pasadena, Califórnia (“Duas palavras que você jamais ouviria em um estúdio onde esses caras estivessem eram ‘piano’ e ‘solo’”, ri-se Fred Mandel). May insistiu que o projeto não fora originalmente planejado para ser lançado comercialmente, mas, devido à conexão com o Queen, isso foi inevitável. *Star Fleet Project* vendeu modestamente, mas, ainda hoje, é considerado uma preciosidade por todos os aficionados das guitarras.



Dentre os superastros amigos de Freddie Mercury, naquele ano, incluía-se Michael Jackson; porém, a gravação da breve colaboração entre ambos jamais seria oficialmente lançada. Na primavera, Mercury gravaria três faixas com Jackson, no estúdio doméstico do cantor, em Encino, Califórnia. O álbum *Thriller*, de Jackson, fora lançado no final de 1982; e onde *Hot Space* havia falhado, a sonoridade híbrida de funk, pop e rock de *Thriller* tivera sucesso. Menos de um ano depois de seu lançamento, o disco já vendera mais de 29 milhões de cópias, somente na América do Norte. Segundo Peter Freestone, assistente pessoal de Mercury que também estivera presente à sessão de gravação, “Freddie dedicava absoluta adoração a Michael” — ao ponto de controlar sua avassaladora vontade de fumar apenas para não aborrecer seu anfitrião. A dupla trabalhou na gravação das três faixas com a intenção manifesta de completá-las em uma data futura. Então, o que aconteceu? “Parece que nós dois nunca nos encontrávamos no mesmo país por tempo suficiente para terminar qualquer coisa”, disse Mercury, um tanto vagamente. Em 1987, o ex-empresário particular de Freddie, Paul Preter, venderia uma história ao diário *Sun*. Uma das afirmações de Preter dá conta de que as sessões de gravação foram definitivamente abandonadas quando

Jackson flagrou Mercury cheirando cocaína, através de um tubo confeccionado com uma cédula de cem dólares, na sala de recreação. Mercury, por sua vez, diria que ele e Jackson haviam-se distanciado depois do lançamento de *Thriller*: “Ele simplesmente retirou-se para o seu pequeno mundo. Nós costumávamos nos divertir a valer, indo juntos a clubes e tudo mais. Mas, depois, ele não queria mais sair de sua fortaleza particular, e isso era uma coisa muito triste.”

“Há um pouco de história, nisso tudo”, admitiu Brian May, em 2008. “Mas sei que Fred saiu dessa situação um tanto chateado, porque parte do material que ele havia produzido com Michael foi apropriado pelos Jacksons, e ele o perdeu.” Das três canções, “There Must Be More to Life Than This” apareceria no primeiro álbum solo de Mercury, enquanto “Victory” e “State of Shock” surgiriam no álbum *Victory*, que marcaria o retorno do Jackson 5, em 1984. Para a gravação de “State of Shock”, aliás, Jackson arranjaría outro parceiro com o qual fazer um dueto: Mick Jagger.

À época da colaboração entre Mercury e Jackson, Freddie estava em Los Angeles, preparando-se para gravar um novo álbum do Queen. Inicialmente, a banda recebera uma oferta para gravar uma segunda trilha sonora para um filme — a adaptação cinematográfica de Tony Richardson do romance de formação de John Irving, *The Hotel New Hampshire*. Mercury e Deacon participaram de uma reunião preliminar com Richardson e concordaram com o projeto. No final, a planejada trilha sonora serviria mais do que como um mero catalisador para fazer com que o Queen voltasse a trabalhar conjuntamente. Durante as oito semanas de trabalho no Record Plant, porém, a ideia para a trilha sonora foi “arquivada”, quando Richardson revelou que a verba de que dispunha para o filme não seria suficiente para que a música deste fosse “assinada” pelo Queen. “Keep On Passing the Open Windows”, uma composição de Mercury originalmente criada para o filme, terminaria integrando a versão finalizada do álbum seguinte do Queen, que viria a ser intitulado *The Works*.

Havendo-se distanciado por dezoito meses, uns dos outros, ajudou; mas, como de costume, a tensão ainda era alta. Segundo Brian May, foi apenas o novo acordo firmado entre a Capitol dos Estados Unidos e o Queen que incitou Mercury a voltar aos estúdios: “Freddie estava tão deprimido devido à situação com a Elektra que era duvidoso que ele concordasse em gravar um novo álbum.” Uma vez no estúdio, porém, Mercury abraçou a tarefa. “Cada

álbum já editado do Queen foi assim: nós chegávamos ao final das gravações com uma porção de canções e escolhíamos as melhores”, disse ele. “Se tivéssemos cinco canções que fossem melhores do que uma das canções de Roger, eu diria: ‘não vamos incluir a música dele no disco’. Roger compusera três ou quatro canções, e, até onde eu sei, nenhuma delas era suficientemente boa.” Mercury instruiu Taylor a voltar ao estúdio com algum material de melhor qualidade; e, segundo Freddie, isto fez com que ele compusesse o primeiro compacto a sair do álbum, “Radio Ga Ga”.

O título da canção era uma brincadeira com palavras. O baterista lembrou-se de que seu filho de três anos de idade, Luther — cuja mãe, Dominique, era francesa —, havia pronunciado as palavras “ca ca” (as quais — tal como explicou Taylor — significam, em francês, “algo que sai do seu bumbum”) enquanto seus pais tentavam sintonizar uma estação no rádio. O título surgiu como um lampejo na mente de Taylor, por estar em absoluta consonância com a desconfiança que ele mesmo alimentava com relação à moderna programação radiofônica.

A princípio, May e Taylor colaboraram na criação da canção, antes de separarem-se; e May terminou utilizando algumas das ideias que tivera em outra faixa, “Machines (or Back to Humans)”. Taylor recorda-se de haver se enfurnado em um estúdio por três dias, com um sintetizador e uma bateria eletrônica. “Acho que Roger estava pensando naquela canção como em apenas mais uma faixa”, disse Mercury. “Mas eu percebi, imediatamente, que havia algo mais, ali: um produto comercial verdadeiramente bom, forte e vendável.” Tal como o jovem Fred Bulsara tocando “I Get Around” ou “Paperback Writer” no piano da escola após haver ouvido às canções uma única vez, o talento natural de Mercury para detectar uma música capaz de “fisgar” os ouvintes, logo de início, manifestou-se. Aparentemente, Taylor foi esquiar e disse ao vocalista: “Faça o que você quiser”. Temendo que as emissoras de rádio se recusassem a tocar uma canção chamada “Radio Ca Ca”, o Queen amenizou-lhe o título; mas as rimas na letra permaneceram intactas. “Se você ouvir à faixa atentamente, perceberá que estamos, na verdade, cantando ‘radio ca ca’”, admitiu Taylor.

Com uma bateria Linn e sintetizadores, *The Works* apoiava-se, de bom grado, na última palavra em termos de tecnologia da época. “Machines (or Back to Humans)” abordava o tema do homem versus a tecnologia, tanto em sua letra quanto na composição musical, em que a bateria e as guitarras

elétricas tradicionais “brigavam” com baterias eletrônicas e sintetizadores Fairlight. “Nós nos tornamos demasiadamente dependentes das novas tecnologias”, admitiu Roger Taylor. “Nos anos 1980, havia sempre uma nova máquina — e todas elas tornavam-se ultrapassadas e terminavam sendo usadas como mesinhas de café, em seis meses.”

Contudo, o novo álbum marcava um afastamento consciente da sonoridade soul e funk de *Hot Space*. “‘Another One Bites the Dust’ nos iniciara nesse caminho, e nós fomos longe demais”, disse Taylor, em uma entrevista concedida a uma emissora de rádio. “Todos os integrantes da banda concordam com isto, agora.” E, talvez, ninguém mais do que Brian May. “Tear It Up” era uma canção tão “sutil” quanto seu título indicava, e abrigou perfeitamente um *riff* que May vinha tocando na versão ao vivo de “Fat Bottomed Girls”, durante a última turnê. “Hammer to Fall” era um exuberante número heavy metal com consciência social; e, na letra, May revisita os medos de sua infância relativos a uma possível catástrofe nuclear motivada pela crise dos mísseis cubanos, em 1962. De maneira muito incomum, o guitarrista compartilharia os créditos por uma rara parceria com Mercury na composição de “Is This the World We Created?”, uma balada que Freddie antevia como o equivalente de “Love of My Life” para a nova década.

“No estúdio, Freddie mostrava-se cheio de ideias e pensamentos paralelos”, explicou May. “Porém, ele não possuía grande capacidade de focalizar sua atenção. Ele sempre chegava ao máximo que podia, a certa altura dos acontecimentos. Se você estivesse na companhia de Fred por uma hora, quando ele se encontrasse no auge, saberia que estava lidando com ouro puro. Mas, então, ele diria: ‘Oh, veja, querido. Eu já fiz isto. Tenho de ir, agora’ — e você saberia que já recebera tudo o que ele tinha para lhe dar, naquele momento.”

Mercury levaria, sozinho, o crédito por três canções. “Keep On Passing the Open Windows” fora composta para a trilha sonora de *The Hotel New Hampshire*. Com sua letra otimista e ritmo compassado, a canção era um típico hino à automotivação, do tipo frequentemente ouvido em trilhas sonoras de filmes de meados da década de 1980. “Man on the Prowl” era um rockabilly esquecível, salvo por um glorioso final tocado ao piano por Fred Mandel. Pela primeira vez, o Queen admitia que outro músico tocasse com eles, no estúdio — creditando-o devidamente. “Freddie e eu tocamos o piano

em ‘Man on the Prowl’”, diz Mandel, atualmente. “Mas Fred me disse: ‘Por que você não assume o piano, mais tarde, e toca aquele negócio rock ‘n’ roll? Você faz isso melhor do que eu. Além do mais, todos irão pensar que sou eu, tocando, querido!’ Eu não me importava com essas coisas. Afinal, eu estava sendo pago.”

O vocalista guardaria o melhor de seu trabalho para “It’s a Hard Life”, mais uma daquelas suas quase-baladas cerimoniais, nos moldes de “Play the Game” ou “Killer Queen”. O segmento de abertura da canção era baseado em um trecho da ópera *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo. “Esta é uma das canções mais belas que Freddie jamais compôs”, disse Brian May, em 2003. “Ela vem direto do coração.” May trabalhou estreitamente com Mercury, sentando-se em sua companhia “por horas e horas, tentando obter o máximo daquilo.” Não é difícil avaliar quão profundamente a canção atingia a sensibilidade de May. Na letra da canção Mercury não mais alardeava suas bravatas sexuais (como o fizera em “Staying Power”) ou a devassidão que caracterizava seu estilo de vida (como em “Don’t Stop Me Now”): agora, ele cantava sobre o desejo que sentia por amor romântico. Na verdade, Mercury jamais admitiria tanto assim. “Mas eu quase chego a acreditar que todos os compositores do mundo têm algo a dizer sobre si mesmos, quando compõem uma canção”, disse May. “Todo tipo de coisas podem ferver, aqui dentro. E com Freddie isso não era diferente.”

Fred Mandel tocava em “Radio Ga Ga” e em “Hammer to Fall”, mas sua contribuição mais marcante para *The Works* apareceria em outro lugar. John Deacon, o “avestruz” do Queen, havia posto mais um “ovo de ouro”. “I Want to Break Free” (“Estaria ele tentando nos dizer alguma coisa?”, disse Taylor, jocosamente) era a prova mais contundente de que “John Deacon era a ‘arma secreta’ do Queen”, tal como o chamou Fred Mandel. Do mesmo modo que “Another One Bites the Dust” aquela era a mais simples das canções pop, descarnada e exposta em suas estruturas, até os ossos.

Inusitadamente, Deacon pediu a Fred Mandel que tocasse o solo da canção em um sintetizador. “Em si mesma, aquela era uma coisa controversa, pois ninguém tocava os solos das canções além de Brian”, recorda-se Mandel. “Mas a banda havia saído para jantar; então, eu a fiz. Não pensei a respeito daquilo, pois já havia feito o mesmo nos discos de Alice Cooper. Não era uma coisa muito importante, mas acho que as pessoas pensavam que era algo muito importante.” Deacon quis que o solo de sintetizador fosse mantido, e lá

ele permaneceu. Vários anos depois, enquanto excursionava com Elton John, Mandel estava “dando uma olhadinha” em uma loja de instrumentos musicais quando se deparou com um sintetizador Roland novo. “O aparelho contava com um botão de pré-regulagem chamado ‘May Sound’. Dei-me conta de que o pessoal da Roland ouvira o solo de ‘I Want to Break Free’ e deve ter pensado que ouvia Brian tocar sua guitarra, não percebendo que o solo fora feito em um de seus próprios sintetizadores e, depois, copiado no novo modelo que lançavam.”

Internamente, as relações entre os integrantes da banda, durante as gravações de *The Works*, eram tão “carregadas” quanto haviam sido durante a produção de *Hot Space*. “Mas, então, todos retomamos a ideia de que a banda era maior do que qualquer um de nós”, explicou May. “Nosso relacionamento já era mais duradouro do que qualquer dos nossos casamentos.” “I Go Crazy”, uma das faixas mais “pesadas” de May, foi rejeitada por seus companheiros de banda. “Os outros três a detestaram tão visceralmente que se sentiam envergonhados de tocá-la”, admitiu ele. A canção terminaria sendo lançada no lado B do compacto contendo “Radio Ga Ga”, mas, sendo o seu um voto vencido — por três contra um —, May não teve escolha senão aceitar que ela não constasse de *The Works*. “Bem no fundo, eles eram sujeitos bastante racionais”, acrescenta Fred Mandel. “Acho que o Queen funcionava como os Quatro Mosqueteiros: o que quer que fosse bom para o grupo...”

Com Mack coproduzindo o trabalho, havia sempre um mediador à mão. “Mack era como uma espécie de ‘Roy Thomas Baker, Parte Dois’”, diz Mandel. “Ele foi tão importante para a segunda metade da carreira do Queen quanto Roy o fora para a primeira.” Mack e Roy vinham de um mundo em que era preciso entrar no estúdio e saber até mesmo como emendar um cabo partido. Nem todos os produtores eram assim. Eles eram sujeitos criativos e cheios de ideias, mas também eram técnicos de som. Isso é de uma força formidável. Mack realmente podia conseguir as coisas que o Queen exigia dele.”

Porém, às vezes, até mesmo Mack precisava de um refúgio. “Havia um bar com garotas nuas, subindo a rua do estúdio”, diz ele, hoje em dia. “Aquele lugar tornou-se um ‘escritório’ para mim e para John Deacon, aonde íamos quando precisávamos de um pouco de paz e sossego.” Para Mercury, em particular, Los Angeles era outro “parque de diversões”, onde ele podia

satisfazer cada um dos seus caprichos. “A ‘cena gay’ de Los Angeles era incrível”, ri-se Mack. Durante uma de suas muitas noitadas em West Hollywood, no “distrito dos rapazes”, Mercury conheceu um motociclista chamado por todos de “Vince, o Barman”. Vince viria a viver em companhia de Mercury na mansão que este último alugara na Stone Canyon Road, mas se recusaria a deixar seu emprego como barman para acompanhar o vocalista do Queen em sua próxima turnê. Pela primeira vez na vida, Mercury fora contrafeito em seus desejos. A partir daquela ocasião, dentro do círculo mais íntimo de amizades do cantor, Vince seria sempre referido como “aquele que se foi”.

“A casa que Fred alugava tinha sido o antigo lar de Elizabeth Taylor”, recorda-se Mack. “E, certo dia, Freddie atirou uma mesa através de suas portas de vidro.” Mercury deu uma festa na Stone Canyon Road para celebrar seu 37º aniversário. A mansão foi inteiramente coberta com lírios, e a lista de convidados incluía Rod Stewart e Elton John, entre outros nomes famosos. Comparado a eventos similares patrocinados por Mercury no passado, a festa transcorreu bastante tranquilamente, mas os gastos do Queen em Los Angeles começavam a causar preocupações. “O contador disse que jamais vira alguém ‘torrar’ tanto dinheiro assim”, ri-se Mack. “Ele passou a fazer perguntas do tipo: ‘Por que há dezenove carros alugados se vocês são apenas oito pessoas?’”

Para finalizar as gravações de *The Works*, o Queen e sua comitiva viajaram para Munique, voltando, igualmente, para o que Brian chamava de “distrações emocionais”. “Nós chegamos ao estúdio, certo dia, e vimos que John havia deixado um bilhete sobre seu contrabaixo”, recordou-se May. O bilhete dizia simplesmente: ‘Fui para Bali’.” Esgotado pelas pressões, o contrabaixista voara para uma ilha no meio do Oceano Pacífico, para relaxar um pouco. “Nunca houve nenhum bilhete deixado sobre o contrabaixo”, desmente Peter Hince. “Sim, ele viajou para Bali, por motivos pessoais — sobre os quais não pretendo me aprofundar, aqui. Eu mesmo o coloquei no avião e o trouxe de volta.” “Para nós, não havia nenhum problema quanto àquela atitude”, acrescentou May, “até porque nós mesmos já estávamos ficando meio malucos, também. John podia ser maravilhosamente imprevisível: muito quieto e tímido, na maior parte do tempo; mas, de repente, ele ‘estourava’ e ninguém sabia o que poderia vir a seguir.”

Enquanto isso, a complexa vida amorosa de Mercury tornava-se ainda mais

complexa. Em janeiro de 1984, ele iniciou um relacionamento com a atriz e modelo austríaca Barbara Valentin (já falecida). A loira Valentin era, habitualmente, uma das atrizes principais dos filmes do cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder. Seis anos mais velha do que Mercury, Valentin já fora descrita como “a Jayne Mansfield alemã”. O casal conheceu-se no circuito de clubes de Munique. “Barbara e eu criamos um laço que é mais forte do que qualquer coisa que eu tenha tido com algum amante nos últimos seis anos”, disse ele, em 1985. “Eu realmente posso conversar com ela e ser eu mesmo, de um modo que é muito raro.” Mais tarde, o casal adquiriria um apartamento na Hans Sachs Strasse, em pleno coração da zona dos clubes de Munique. Embora o relacionamento com Valentin envolvesse sexo, Mercury ainda alimentava um romance do tipo “liga-e-desliga” com Winnie Kirchberger. Porém, determinado a não se deixar dominar por seu namorado milionário e astro do rock, Kirchberger frequentemente tratava Mercury com rudeza.

“Winnie era um primitivo; o tipo do motorista de caminhão, de que Freddie gostava tanto”, disse Valentin, em 1996. “Eles tinham brigas terríveis, e ambos propositalmente arranjavam casos com os sujeitos mais incompatíveis apenas para deixarem um ao outro com ciúmes.” Contudo, o relacionamento de Valentin com Mercury podia ser igualmente considerado como insano. Os dois tinham uma grande amizade cultivada entre si, mas, como frequentadores habituais da cena dos clubes de Munique, ambos eram mutuamente indulgentes com os excessos: mais álcool, mais drogas, mais sexo — um com o outro, ou com outras pessoas. Em certa ocasião, Mercury “apagou” no apartamento, supostamente devido ao consumo abusivo de álcool e cocaína. Não tendo se deixado abalar pelo episódio, ele prosseguiu cometendo excessos. Ainda transcorreria algum tempo antes que ele descobrisse a verdade sobre sua própria saúde, em longo prazo.

No dia 23 de janeiro, o Queen lançou o “aperitivo” de *The Works*: o compacto contendo “Radio Ga Ga”, cuja letra e o sentimento atestavam a frustração de Roger Taylor para com a indústria da música. “A canção fala de quão importante o rádio costumava ser. Antes da televisão, foi pelo rádio que eu ouvi rock ’n’ roll pela primeira vez”, disse ele. “Hoje em dia, parece que o vídeo — através do qual se tem acesso ao aspecto visual do rock ’n’ roll — tornou-se mais importante do que a música.”

Apesar de tudo, as suspeitas de Taylor não impediram o Queen de lançar

um vídeo correspondente ao compacto. No memorável vídeo promocional de “Radio Ga Ga”, o diretor David Mallet enxertou trechos do filme *Metropolis*, de Fritz Lang, entre as imagens do Queen vagando à toa em um carro voador futurista. Taylor pilotava o veículo “espacial” assumindo uma expressão séria — embora, às vezes, parecia mal poder conter o riso. Atrás dele, May parecia simplesmente desconfortável, enquanto Deacon, sentindo igualmente pouco à vontade, mostrava o resultado da permanente que acabara de fazer em seus cabelos. Somente Mercury parecia sentir-se “em casa”, gesticulando exageradamente como uma grande dama, possivelmente devido ao consumo da vodka com água-tônica que ele secretamente levava para o interior do veículo. A sequência mais impactante do filme, gravada no Pinewood Studios, mostra o Queen liderando uma massa humana formada por quinhentos membros do fã-clube da banda, que batia palmas sincronizadamente. Tal como, mais tarde, escreveria David Thomas, na *Mojo*, “aquilo evocava assustadoramente algumas das filmagens que Leni Riefenstahl fizera dos grandes comícios noturnos patrocinados pelo partido nazista.”

Ironicamente, uma canção que se lamentava da prevalência do vídeo sobre a importância do rádio — enquanto era promovida através de um vídeo luxuosamente produzido — provou não fazer qualquer diferença em sua radiodifusão ou nas vendas do disco. O *New Musical Express* apressou-se a condenar o aspecto militarista do vídeo, tachando “Radio Ga Ga” como um “disparate arrogante”. Todavia, em uma quinzena o compacto atingiria a segunda posição nas paradas do Reino Unido. Após ter assistido, por anos, aos seus companheiros de banda comporem os compactos do Queen, Taylor finalmente compusera um, ele mesmo.

The Works foi lançado no dia 1º de fevereiro. Mercury extravasara sua obsessão pelos antigos filmes de Hollywood ao conseguir que o fotógrafo George Hurrell fizesse a foto da capa e a retocasse com um aerógrafo. Hurrell era um veterano da indústria cinematográfica, que já fotografara Marlene Dietrich, Marilyn Monroe e Greta Garbo. Em pouco tempo, *The Works* seguiria o mesmo curso estabelecido por “Radio Ga Ga” e também alcançaria a segunda posição nas paradas. Um mês depois, o Queen faria sua primeira apresentação “ao vivo” desde 1982, dividindo com o Culture Club o estrelato de uma transmissão televisiva do Festival de San Remo, na Itália, durante a qual eles animadamente reproduziram os gestos que haviam feito no vídeo de

“Radio Ga Ga”. Nos camarins, a tensão levou a uma explosão por causa do que Peter Hince chamou de “um desentendimento sem importância”, entre May e Taylor. “Brian e Roger costumavam brigar o tempo todo”, disse ele. “Mas jamais haviam chegado ao nível das agressões físicas — diferentemente do que acontecia com outras bandas. Não consigo me lembrar do que motivou a briga em San Remo. É provável que tenha sido sobre quem ficara com a maior suíte, no hotel.”

“Radio Ga Ga” daria ao Queen o primeiro lugar nas paradas da Itália, Bélgica, Alemanha, Irlanda e Suécia. Nos Estados Unidos, onde o Queen sofrera um grande revés com *Hot Space*, também havia sinais de melhora. A revista *Rolling Stone* declarou que *The Works* era “um festim majestoso de hard rock, sem o característico retrogosto metálico”; mas as vendas progrediam muito lentamente, até o álbum estacionar, definitivamente, na 23ª posição. O compacto “Radio Ga Ga” teve um desempenho um pouco melhor, atingindo a 16ª posição nos Estados Unidos. Contudo, a “bolha” estava prestes a estourar.

“Nós havíamos gastado um milhão de dólares para nos livrarmos do acordo com a Warner-Elektra e passarmos para a Capitol, nos Estados Unidos”, explicou Brian May. “Então, a Capitol meteu-se, ela mesma, em encrencas, no início da década de 1980, devido a uma disputa judicial com promotores de gravadoras independentes nos Estados Unidos, e livrou-se de todas as conexões que mantinha com promotores independentes de rádio. As represálias voltaram-se contra todos os artistas que tiveram seus discos lançados pela gravadora, então. Eles estavam muito zangados, e ‘detonaram’ ‘Radio Ga Ga’. Naquela mesma semana, o compacto ‘afundou’ nas paradas, como uma pedra.” Cinco semanas após haver alcançado a 16ª posição, o disco mal conseguia manter-se entre os *Top 100* nos Estados Unidos.

Outros problemas dentro da esfera do Queen também contribuíam para a desestabilização. “O sujeito que ‘tomava conta’ de Fred era muito bom no que fazia, quando se tratava de colocar os interesses de Fred na frente dos interesses de quem quer que fosse”, disse May, em 2008. “Assim, o pessoal da imprensa e os promotores norte-americanos eram tratados com desdém. Todos pensavam que era Fred quem os tratava assim, e, por isso, ele perdia muitos amigos durante a turnê, sem que nós soubéssemos o que estava acontecendo. Enquanto isso, o pessoal das emissoras de rádio também ouvia respostas do tipo: ‘Fred não quer falar com vocês’.” Embora May jamais

revelasse o nome do culpado nas entrevistas que concedia, este era, na verdade, Paul Prenter, o empresário particular de Mercury. O resultado das atitudes de Prenter foi um abalo adicional nas relações do Queen com as emissoras de rádio dos Estados Unidos. “Prenter podia ser muito eficiente, e ele arranhou algumas coisas muito boas para a banda”, diz Peter Hince. “Mas ele também podia ser um sujeito difícil, devido àqueles seus delírios de grandeza.”

Porém, o pior dano ainda estava para ser causado. Em abril, o Queen lançou o segundo compacto extraído de *The Works*, “I Want to Break Free”. Dirigido por David Mallet, o Queen criou um vídeo promocional tão memorável que rivalizaria até mesmo com o de “Bohemian Rhapsody”. “Na maior parte das vezes, as gravações de vídeos eram encaradas apenas como mais uma tarefa”, disse Roger Taylor. “O único vídeo que eu gostei de fazer, durante o qual não parei de rir, foi o de ‘I Want to Break Free’.” Foi a então companheira de Roger, Dominique, quem teve a ideia de fazer o Queen “travestir-se” como mulheres e atuar em um pastiche dos cenários e do “clima” da telenovela *Coronation Street*.

A unidade familiar disfuncional — composta exclusivamente por “mulheres” — representada pelo Queen contava, em seu elenco, com John Deacon como uma avó matriarcal; Brian May, com os cabelos presos em rolinhos para encaracolar, vestindo um robe “caseiro” e pantufas; Roger Taylor como uma sedutora e “problemática” colegial loira (Taylor disse: “Fiquei chocado quando vi a mim mesmo, pela primeira vez”); e Freddie Mercury, como uma frustrada dona-de-casa — que satirizava o papel de uma atendente de bar representado pela atriz Bet Lynch, em *Coronation Street* — vestindo uma minissaia de couro e uma malha muito justa por cima de um grande par de seios falsos. Como objeto de cena adicional, Freddie empurrava um aspirador de pó pela casa, enquanto era assistido pelos outros. A piada era que Mercury havia conservado seus bigodes, mesmo vestindo-se como uma mulher; mas ele o raspava para a filmagem de outra sequência, em que ele “borboleteia” em meio aos integrantes do Royal Ballet em alguns passos tomados de empréstimo ao espetáculo *A Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky.

Tão logo foi lançado, o vídeo de “I Want to Break Free” foi direto para a terceira posição das paradas do Reino Unido, onde as plateias eram acostumadas a assistir aos filmes da série *Carry On* e a *sitcoms* na televisão

em que cavalheiros ingleses rotineiramente entravam em cena vestidos como mulheres. “Nós queríamos que as pessoas soubessem que não nos levávamos, assim, tão a sério”, explicou Taylor. Aquilo representava uma guinada de 180 graus depois de todos os anos que o Queen passara apresentando-se publicamente como uma banda que se levava *muito* a sério; mas tal atitude trazia em si mesma a noção contraditória de ser “do contra” que conferia à banda sua graça. Tal como disse alguém pertencente ao círculo de relacionamentos mais imediato, “o Queen criticava a si mesmo e aos outros o tempo todo, mas punha-se prontamente em guarda contra qualquer pessoa ‘de fora’ que fizesse a mesma coisa.”

Nos Estados Unidos, porém, a história foi completamente diferente. “Eles odiaram o vídeo”, disse May a Mick Wall, da *Mojo*. “Ele foi recebido com horror pela maior parte da América. Eles simplesmente não o compreenderam. Para eles, tratava-se apenas de alguns caras vestidos de mulher; e tal atitude era impensável, especialmente para uma banda de rock. Eu estive em algumas emissoras de televisão norte-americanas, e todas elas haviam recebido cópias do vídeo; mas muitas delas se recusaram a colocá-lo no ar. Eles estavam visivelmente embaraçados.”

“Eu sou canadense; por isso, compreendo”, ri-se Fred Mandel. “Para mim, aquilo se parecia com as coisas de Benny Hill; típico humor inglês. Eu gostei de ver Roger vestido como uma colegial, e gostei especialmente de ver Freddie fazendo trabalho doméstico.” No entanto, o todo-poderoso canal musical MTV preferiu não transmitir o vídeo, e “I Want to Break Free” arrastou-se pelas paradas de sucessos, mal conseguindo estacionar na 45ª posição, nos Estados Unidos. “A classe média da América achava que Freddie era gay; e a classe média da América era muito importante”, diz Brian Southall, da EMI. “Esse era o problema: você poderia ser tão terrivelmente ‘artístico’ quanto quisesse, em Nova York ou em Los Angeles. Mas seria melhor não tentar fazer o mesmo no Kansas.”

“Pela primeira vez na vida, estávamos ridicularizando a nós mesmos”, protestou Mercury. “Mas, na América, eles dizem: ‘O que é que os nossos ídolos estão fazendo, vestidos com roupas de mulher?’” “O Queen foi solicitado para gravar outro vídeo promocional para ‘I Want to Break Free’”, diz Peter Hince. “Disseram a eles: ‘Este não é adequado para a América. Vocês gravariam um vídeo de uma apresentação ao vivo?’ — e eles disseram ‘não’. Acho que eles deveriam ter gravado outro vídeo, pois foi isso que os

‘matou’, nos Estados Unidos.”

Peter Hince acompanhou John Deacon e Roger Taylor em uma excursão pelo mundo para promover *The Works*. “Nós ‘fizemos’ o Japão, Hong Kong e Austrália. Televisão e rádio. Acho que eles voaram para Nova York para passarem uma semana lá e conceder uma entrevista coletiva à imprensa, em algum lugar. Mas parecia que eles não queriam falar à imprensa dos Estados Unidos. Naturalmente, todo mundo queria entrevistar Freddie; mas Freddie não concedia mais entrevistas. Prenter, então, saía dizendo a todos: ‘Eu transformei ‘Radio Ga Ga’ e ‘I Want to Break Free’ em megasucessos. A atitude da banda com relação à América era do tipo ‘Danem-se. Nós não precisamos deles.’ Aquilo era estranho, pois eles haviam recentemente assinado um contrato com a EMI nos Estados Unidos. Talvez eles achassem que a EMI seria como uma varinha mágica.”

“Freddie não queria voltar à América e tocar em lugares menores do que aqueles em que já havíamos nos apresentado, lá”, admitiu May, em 2005. “Ele dizia coisas como: ‘Vamos dar tempo ao tempo, e logo iremos tocar em estádios nos Estados Unidos, também.’ Mas esta foi uma daquelas coisas que jamais viriam a acontecer.”



Na primavera de 1984, Freddie Mercury retornara a Munique com Mack, para completar o trabalho naquele que seria seu primeiro lançamento solo, “Mr. Bad Guy”. Um mês depois, Roger Taylor lançava seu segundo álbum solo, *Strange Frontier*. Aparentemente, o baterista rejeitara algumas de suas próprias composições para integrar o projeto e compusera outras, em coautoria com o engenheiro de som residente do Mountain e seu novo parceiro de produção, David Richards.

Para um astro do rock cuja reputação sugeria um despreocupado alheamento, Taylor soava admiravelmente melancólico e sombrio. Cerrando seus punhos contra a desumanidade dos homens para com seus semelhantes e a ameaça de uma catástrofe nuclear, uma canção — “Killing Time” — evocava um entediado e dissoluto astro do rock no Paraíso, contemplando a vida passar na Terra. Havia *covers* de “Masters of War”, de Bob Dylan, e de

“Racing in the Street”, de Bruce Springsteen para “adoçar a amargura”; mas *Strange Frontier* era um disco terrivelmente “engajado” e não muito divertido, que chegaria apenas a figurar modestamente entre os *Top 30* no Reino Unido. Na imprensa musical, a *Sounds* ofereceu uma análise bastante seca, mas justa: “Ele pode saber compor as canções, mas não sabe cantá-las como Freddie.”

Taylor teria ainda menos motivos para sorrir quando o Queen se reagrupou para gravar um vídeo promocional para seu novo compacto, “It’s a Hard Life”. Para as filmagens em Munique, Mercury recrutou vários de seus amigos e conhecidos dos clubes locais, incluindo Barbara Valentin, para que atuassem como extras em um luxuoso set de filmagem, que se parecia com um cruzamento entre um banquete de casamento na corte elizabetana e um baile de maníacos sexuais. “Eu não gostei daquilo”, disse francamente John Deacon; embora o contrabaixista viesse a sair daquela aventura com sua imagem relativamente ilesa. Em uma cena, Taylor, “embutido” dentro de calças colantes de malha e usando um colarinho de babados ao estilo da regência, parece mortalmente envergonhado (“Tentei fazer com que minhas cenas fossem cortadas da montagem final”, admitiu ele, tempos depois); enquanto em outra tomada o pobre Brian May posa com uma guitarra-esqueleto.

Enquanto isso, o figurino de Mercury — uma “dramática” túnica escarlate, com cortes e decorada com plumas e 26 olhos — fora modelado a partir de um traje usado pelo “tórrido” cantor francês Mistinguett. Infelizmente, porém, a roupa fazia o vocalista do Queen parecer-se com o que May descreveria, depois, como “uma gigantesca lagosta apaixonada”. “Aquele era uma das canções de Freddie de que eu mais gostava, e lembro-me de haver ficado terrivelmente desapontado quando ele insistiu em vestir aquele figurino”, disse ele. A América do Norte, igualmente, não se mostrou convencida, e “It’s a Hard Life” foi relegada ao ostracismo, enquanto alcançava a sexta posição nas paradas da Inglaterra.

Mais uma vez, porém, o ridículo figurino de Freddie seria a menor de suas preocupações durante as filmagens. Ele enfrentava problemas para caminhar, depois de haver-se envolvido em uma briga no New York, um bar de Munique, que lhe rendera uma lesão nos ligamentos de seu joelho direito. “Algum idiota me chutou”, explicou ele em uma entrevista coletiva à imprensa. “Isto pode significar que terei de deixar de fazer alguns dos meus

mais elaboradamente graciosos movimentos sobre os palcos.”

Mercury passou algum tempo com a perna engessada, mas pareceu estar em excelente forma quando a turnê do Queen estreou em território familiar à banda, no Forest National, em Bruxelas. Fred Mandel estava fazendo algumas apresentações com Elton John e fora substituído, para a turnê, por Spike Edney, o tecladista ocasional do Boomtown Rats, recrutado depois de “Crystal” Taylor havê-lo encontrado em um clube noturno, em Londres. Edney, então, foi embarcado em um avião para Munique, para encontrar-se com a banda. Aquele seria o seu “batismo de fogo”. “Às quatro horas da manhã nós estávamos no clube Sugar Shack”, disse ele. “Às seis, estávamos de volta ao hotel, na suíte de Roger, onde o champanhe ainda jorrava...”

O pano de fundo do palco nas apresentações da turnê de *The Works* fora confeccionado tendo o filme *Metropolis*, de Fritz Lang, como inspiração. As instalações do palco ainda incluíam o gigantesco aparato de iluminação do Queen, uma longa passarela para que Freddie se exibisse e duas enormes engrenagens, igualmente inspiradas em *Metropolis*. Estando a tecnologia computadorizada no estágio evolutivo em que se encontrava em 1984, a banda decidiu que seria mais seguro que o movimento das engrenagens fosse produzido manualmente, conferindo uma tarefa adicional aos integrantes da equipe itinerante. A turnê *The Works* percorreria a Europa continental, o Reino Unido, a Austrália, a Nova Zelândia e ilhas adjacentes no Pacífico Sul e, questionavelmente, a África do Sul — mas não iria à América do Norte. “Foi aí que a arrogância prevaleceu”, arrisca Peter Hince. “Eles assumiram aquela atitude de ‘Nós não precisamos excursionar pelos Estados Unidos’. Eu sei que Gerry Stickells tentou, insistentemente, fazer com que eles reconsiderassem essa decisão.”

Em marcante contraste com a turnê *Hot Space*, o repertório apresentado nos palcos, agora, baseava-se nas composições mais “pesadas” do Queen. Depois da introdução com “Machines (or Back to Human)”, vinha “Tear It Up”, rapidamente seguida por “Tie Your Mother Down”. Trechos dos agora antigos sucessos do Queen — tais como “Liar”, “Great King Rat” e “Stone Cold Crazy” — também eram executados, como um *medley*, quando cada apresentação ia pela metade. Em Dublin, Mercury esqueceu-se da letra de “Hammer to Fall”, mas em várias outras apresentações seria a sua voz, em vez da sua memória, que o “derrubaria”. Os médicos temiam uma recidiva dos nódulos em suas cordas vocais. Mercury temia que uma cirurgia para

removê-los pudesse acarretar algum prejuízo à sua voz.

Além disso, aspectos do estilo de vida de Freddie haviam-se tornado de conhecimento público, depois que o *Sun* publicou uma longa reportagem cujos subsídios foram fornecidos por um ex-funcionário. “Era o antigo motorista de Freddie, que havia sido demitido”, suspira Peter Hince. “Foi a coisa mais estranha. Fred podia ser incrivelmente severo, rude e insensível, mas ele também podia ‘deixar passar’ qualquer coisa, quando se tratava de certas pessoas; e você ficava se perguntando: ‘Pelo amor de Deus, Fred! Por quê?’ A reportagem foi dividida e publicada em várias edições, programadas para que fossem lançadas coincidentemente com as quatro datas em que o Queen se apresentaria na Wembley Arena, em Londres, e com o 38º aniversário de Mercury. Do texto constava a revelação de que Freddie vinha gastando mil libras por semana com vodka e cocaína. Se o vocalista chegou a ficar preocupado com a divulgação da história, soube mascarar isso muito bem. Para o bis, Mercury ressurgia no palco usando a peruca e a prótese de seios que usara na gravação do vídeo de “I Want to Break Free”. Olhando ao seu redor para — supostamente — ver qual integrante da banda talvez ficasse mais embaraçado se ele lhe esfregasse seus cômicos seios postiços no rosto, Mercury aproximava-se de John Deacon. A cena com a peruca e os seios falsos tornou-se uma parte regular do espetáculo, mas, fora dos palcos, Freddie cuidadosamente se esquivava de perguntas relativas à sua homossexualidade. “É bom ser gay se você é autêntico e pioneiro”, disse ele à *Melody Maker*. “Mas se eu fizesse isso, as pessoas começariam a bocejar: ‘Oh, Deus! Lá vem Freddie Mercury dizendo ser gay só porque está na moda ser gay’.”

Em Hanover, uma quinzena depois, a lesão na perna adquirida em uma briga de bar em Munique voltou a incomodá-lo. No meio da execução de “Hammer to Fall”, a perna lesionada lhe falhou quando ele subia os degraus que levavam à passarela. “Eu fiz um movimento errado, caí, sob os holofotes, e todos pensaram que aquilo fizesse parte do show”, disse ele, depois. “Mas eu não pude me levantar.” Mercury foi carregado até o piano, onde conseguiu tocar mais dois números, antes que o término da apresentação fosse antecipado. Ele ainda brincou, dizendo: “Agora, estou muito velho para o rock ’n’ roll.”

Em setembro, tendo assistido Brian May e Roger Taylor lutarem para causar algum impacto com seus projetos solo, Mercury fez sua estreia com o

lançamento do compacto contendo “Love Kills”, uma canção de Mercury e Moroder, composta para a trilha sonora da nova versão de *Metropolis*. Curiosamente, um fato foi revelado tempos depois: May, Taylor e possivelmente Deacon tocaram na gravação da faixa, o que deu origem a especulações sobre a possibilidade desta ter “nascido” como uma canção do Queen. Porém, com sua vibração dançante e seu coro de vozes masculinas ao fundo, o artigo acabado soava como Mercury puro, livre das convenções e irrefreável — e, certamente, longe do Queen. “Love Kills” seguiria a mesma trilha dos projetos solo dos outros integrantes do Queen, e alcançaria a décima posição nas paradas. O compacto seguinte do Queen, “Hammer to Fall”, lançado simultaneamente, alcançaria a 13ª. Nos palcos, Mercury passou a informar às plateias que o Queen *não* estava se dissolvendo. Um mês depois, quando a banda chegou à África do Sul, algumas pessoas preferiram que estivesse.

No dia 5 de outubro, o Queen fez a primeira de uma série de apresentações no Sun City, um hotel-cassino de luxo nas proximidades de Johannesburgo. O Sun City era considerado como uma espécie de “Las Vegas só para brancos” e um verdadeiro marco divisório do regime do apartheid. Desde 1957 — portanto, antes do surgimento do Movimento Antiapartheid — a União dos Músicos vinha instruindo seus afiliados para que não se apresentassem na África do Sul. O Queen, porém, pensava de maneira diferente. “Nós pensamos muito sobre o aspecto moral disso, e foi algo que decidimos fazer”, declarou Brian May em uma entrevista coletiva à imprensa no início da turnê *The Works*. “Esta não é uma banda política. Não saímos por aí fazendo qualquer tipo de declarações. Nós tocamos para quem quer que venha nos ouvir.” Uma das condições impostas pelo Queen e constante do contrato para apresentar-se no Sun City dizia que a banda só tocaria para plateias mistas, compostas por pessoas brancas e negras. Um porta-voz do Congresso Nacional Africano, porém, tempos depois, insistiria em que “as pessoas que comparecem a esses concertos são, em sua imensa maioria, brancas”.

Assim, uma série de apresentações do Queen foi agendada para o Superbowl do Sun City, com capacidade para 6.200 pessoas; mas a procura por ingressos foi tamanha que mil lugares adicionais, para quem quisesse assistir às apresentações em pé, no *lobby*, foram providenciados — e os ingressos esgotaram-se quase imediatamente. Porém, não demorou muito para que a voz de Mercury o abandonasse. Durante a terceira apresentação,

depois de sofrer para conseguir cantar “Under Pressure”, sua voz sumiu completamente, e o restante da apresentação teve de ser suspenso. Um médico veio da Inglaterra e injetou esteroides em Mercury, mas as duas apresentações seguintes tiveram de ser canceladas após ele ter sido ordenado a repousar. Enquanto Mercury escondia-se em uma suíte do hotel, acompanhado por Winnie Kirchberger, esperando para poder cumprir o restante das apresentações agendadas, Brian May foi convidado para ir a Soweto, para apresentar o Black African Award Show (uma cerimônia de premiação a artistas negros). Enquanto isso, era tomada a decisão de lançar um álbum com a gravação ao vivo de uma apresentação do Queen através da filial sul-africana da EMI e doar os *royalties* correspondentes a uma escola para crianças surdas e cegas. Mesmo diante de tal gesto a postura dos grupos antiapartheid para com o Queen não foi amenizada, e protestos foram veiculados acusando o governo sul-africano de “fazer capital político” da visita do Queen, que era apontado como um discreto apoiador do regime vigente. O Queen enfrentou uma barragem de comentários hostis da imprensa, e seu antigo flagelo, o *New Musical Express*, traçou uma conexão entre a visita à África do Sul e o que descreveu como a “vil estética fascista” do vídeo de “Radio Ga Ga”.

Em certo nível, a decisão do Queen de apresentar-se na África do Sul pode ser vista como mais um exemplo da vontade da banda em “nadar voluntariamente contra a correnteza”. Ainda hoje, perdura a suspeita de que sua visita ao país foi motivada apenas pela recomendação recebida para que *não* se apresentasse lá, confrontando-a com a insistência da banda em tocar sua música para qualquer povo, em qualquer lugar. Brian May faria um discurso apaixonado diante do Comitê Geral da União dos Músicos, insistindo que a banda opunha-se ao apartheid, mas defendendo as ações do Queen. “Ao menos a reação geral foi de ‘obrigado por ter comparecido. Agora nós compreendemos o que vocês fizeram’”, disse ele. “Mas eles nos multaram mesmo assim, porque havíamos quebrado as regras.” Um ano depois, “Little” Steven Van Zandt, o líder da banda que acompanhava Bruce Springsteen, organizou uma apresentação musical coletiva chamada “Artistas Unidos Contra o Apartheid”. O compacto resultante, “(Ain’t Gonna Play in No) Sun City”, era um protesto contra aqueles que haviam-se apresentado no hotel — incluindo Rod Stewart, cujas apresentações seguiram-se às do Queen, em janeiro de 1985. “Estou certo de que algumas pessoas ainda nos

consideraram como porcos fascistas por causa disso”, admitiu May à revista Q. “Sinto muito; não há nada que eu possa fazer a esse respeito. Nós temos nossas consciências totalmente limpas.”

O Queen despediu-se daquele ano com o lançamento de um vídeo de “We Will Rock You”, gravado em uma apresentação no Canadá, durante a turnê *Hot Space*, e um compacto sazonal, com a faixa “Thank God It’s Christmas”. Este último poderia ter sido interpretado como um comentário sobre quão difícil fora o ano que findava; mas se de fato o era, ninguém — salvo os fãs mais incondicionais do Queen — sairia à rua para comprá-lo. Quando o Natal chegou, o disco já havia saído da lista dos *Top 20*. Em vez disso, a canção que alcançaria o primeiro lugar no Natal de 1984 seria a gravação de “Do They Know It’s Christmas?”, do *Band Aid*. Impelido a agir depois de ter visto pela televisão a cobertura da imprensa do drama da fome na Etiópia, Bob Geldof, o *frontman* dos Boomtown Rats, e Midge Ure, do Ultravox, reuniram gente do quilate de Boy George, Bono Vox (do U2), Phil Collins e Sting para formar um supergrupo dedicado à caridade e gravar um disco para arrecadar fundos em benefício das famílias.

“Nós adoraríamos ter participado da gravação do *Band Aid*”, insistiu Mercury. “Mas eu mesmo só ouvi falar dela quando estávamos na Alemanha.” De modo inevitável, houve quem insinuasse que o Queen fora deliberadamente excluído por haver se apresentado no Sun City. Perfeitamente consciente de que o *Band Aid* incluía Phil Collins — que, então, contava trinta e muitos anos de idade — e metade dos integrantes do Status Quo, com idades muito próximas, Mercury saiu-se com uma piada familiar: “Não sei se eles me deixariam participar da gravação, de todo modo”, disse ele, hipocritamente. “Eu sou um tanto velho demais para isso.”



Apesar da experiência difícil da excursão “masoquista” que haviam feito por lá, a América do Sul continuava a exercer uma curiosa atração sobre o Queen — e vice-versa. “Under Pressure” estava em primeiro lugar nas paradas de sucesso argentinas em maio de 1982, quando o país declarou guerra à Inglaterra pela posse e domínio das Ilhas Falklands (ou Malvinas,

dependendo do lado pelo qual se lutasse). Imediatamente, o líder argentino, general Galtieri, banuiu a música do Queen de seu país. Um ano depois, o escritório do Queen voltava a negociar com vários promotores para fazer mais apresentações no continente — inclusive no cobiçado Estádio do Maracanã, no Rio de Janeiro. Mais uma vez, porém, as negociações não seriam bem-sucedidas. “Estava tudo acertado”, explicou Roger Taylor. “Mas o promotor foi à falência exatamente um dia antes.”

De algum modo, em janeiro de 1985, a transação monetária foi levada a cabo e o Queen foi agendado como a atração principal das noites de abertura e de encerramento do festival Rock in Rio, que duraria dez dias. As apresentações haviam sido marcadas para acontecer em um lugar com capacidade para 250.000 pessoas, na Barra da Tijuca, construído especialmente para abrigar o evento, por estimados onze milhões de dólares, financiados por um magnata brasileiro da publicidade. Entre as atrações principais das outras noites contavam-se o AC/DC, George Benson e os velhos “parceiros de luta” do Queen, Yes e Rod Stewart. Contudo, mesmo a lista das atrações menos cotadas parece-se, hoje em dia, com uma espécie de “quem é quem” do rock dos anos 1980: Iron Maiden, Whitesnake, Scorpions, Ozzy Osbourne... Estima-se que três milhões de pessoas tenham comparecido ao festival, ao longo de seus dez dias de duração — o que rendeu ao Rock in Rio uma citação no *Livro Guinness dos Recordes*, destronando o festival Watkins Glen Summer Jam com seu público de “apenas” 600.000 pessoas que acorreram para assistir ao The Grateful Dead e The Band, em 1973. Como um atrativo financeiro adicional, a emissora brasileira de televisão Globo obtivera os direitos de transmissão do festival, incluindo as apresentações do Queen. Assim, o Rock in Rio tornava-se perfeitamente concordante com a política da banda de ser “maior, melhor e mais”. Ambos haviam sido “feitos um para o outro”.

Hospedado na suíte presidencial do Copacabana Beach Hotel — com seu séquito de acompanhantes, que incluía tanto Barbara Valentin quanto Winnie Kirchberger —, Mercury mergulhou fundo no que um dos integrantes da equipe itinerante chamou de “momento de Freddie”. Na primeira noite, o Queen não subiu ao palco senão nas primeiras horas da madrugada. Fora da cena, comentava-se que Brian havia caído doente, acometido por uma gripe fortíssima — o que, segundo o *Sun*, fez com que o Queen tivesse de ser transportado de helicóptero até o local da apresentação, onde chegou “no

último minuto”. Tudo isso contribuía para uma atmosfera melodramática, ainda que o Queen dificilmente precisasse criá-la. Tal como observou Robin Smith, no *Record Mirror*, “a grandiosidade operística e o estilo do Queen levavam os sensuais latinos à loucura”. Tocando um repertório ligeiramente adaptado do apresentado na turnê *The Works*, a apresentação era confortavelmente recheada de sucessos. Determinados a parecerem claramente visíveis em meio a mais de 300.000 pessoas, todos os integrantes da banda subiram ao palco vestidos de branco. Taylor usava uma camiseta da estilista Katherine Hamnett com uma mensagem exigindo o desarmamento nuclear global. Mercury vestia calças justíssimas, com raios vermelhos estampados sobre as coxas, enquanto as calças colantes de May eram disfarçadas por uma faixa laranja atada em torno da cintura. As canções apresentadas eram, todas, “tiros certos”: “Under Pressure”, “Keep Yourself Alive”, “Radio Ga Ga”...

Então, chegou o momento da execução de “I Want to Break Free”. Presumindo que o que funcionava diante das plateias na Inglaterra e na Europa continental também funcionaria em qualquer lugar do mundo, Mercury reapareceu em cena para cantar a canção usando uma peruca feminina, uma blusa cor-de-rosa e o que a revista *People* chamou de “grandes próteses cosméticas” à guisa de um par de seios. Tal como Brian May disse, recentemente, “era maravilhoso poder contar com um vocalista isento de qualquer espécie de compunção. Não havia um ponto aonde Freddie se recusasse a chegar.” Segundo a *People*, “um grande tumulto quase irrompeu, quando a multidão de 350.000 pessoas começou a arremessar pedras, latas de cerveja e outros tipos de projéteis ao palco...” Entrevistada à época, a intérprete do festival, Maria Caetano, explicou que “a canção é ‘sagrada’ aqui, na América do Sul, pois nós a consideramos como uma mensagem política sobre os malefícios de um regime ditatorial.” Sem que o Queen soubesse, o “ovo de ouro de Deakey” adquirira o profundo significado de uma mensagem política na América do Sul. Registros em vídeo do evento não comprovam a teoria da irrupção de um “quase tumulto”, mas mostra suficiente animosidade da plateia contra Mercury para que ele percebesse que havia julgado mal os ânimos. “Aquilo os surpreendeu”, recorda-se Peter Hince. “Eles não conseguiam entender o que dera errado, e, imediatamente, foram remetidos à experiência traumática do México.”

O vocalista ressurgiu em cena para cantar “We Will Rock You”, com os

braços abertos, usando uma bandeira como capa, exibindo as cores vermelho, branco e azul do pavilhão do Reino Unido antes de voltar-se para Roger Taylor e mostrar, no anverso, o verde, amarelo, azul e branco da bandeira brasileira. Ele estava perdoado. Entrevistado após o evento, Mercury, como de costume, deixou de lado o incidente. “Eles foram uma plateia maravilhosa, e eu adoro essas demonstrações de emotividade”, disse ele. “Eles ficam superexcitados, às vezes; mas eu posso ‘descer a chibata’ e mostrar-lhes quem está no comando. Não sei por que eles ficaram tão exaltados pelo fato de eu me vestir como uma mulher. Há tantos travestis por aqui...”

Um dia depois, a EMI deu uma festa para o Queen, no vizinho hotel Copacabana Palace, onde os integrantes da banda confraternizaram com Rod Stewart, Gary Kemp (da banda Spandau Ballet), e metade do Duran Duran. Mercury e Stewart haviam-se envolvido em uma disputa entre astros do rock pela superioridade demonstrada um sobre o outro, fingindo mutuamente não haverem notado a presença do concorrente. Outros presentes, porém, afirmam que Mercury recusou-se a comparecer à festa ou fez apenas uma aparição muito breve, temendo, mais uma vez, o que seu amigo David Evans descreveu como uma “perda de controle”: aquela não era *sua* festa, mas, sim, uma festa *dada* em sua homenagem, o que significava que todas as antigas inseguranças poderiam vir à tona. Enquanto isso, uma trupe de dançarinas de samba foi forçada a fazer uma apresentação com um contingente parcial, depois de algumas delas terem sido mandadas de volta para casa por estarem tão embriagadas que mal conseguiam ficar em pé. Em uma rara demonstração pública de irresponsabilidade, Brian May seria o primeiro a atirar-se completamente vestido à piscina do hotel. Do lado de fora da festa, fãs inebriados reuniram-se na praia, onde “escreveram” o nome da banda na areia usando 1.500 velas acesas. May saiu para encontrar-se com eles e, reveladoramente, passou mais tempo ali do que com os “leões” e o “beautiful people” reunidos pela EMI para sua festa.

Entrevistado no Rio, Mercury — supostamente flanqueado por “modelos” — elogiou a “beleza dos corpos morenos” à sua volta e proferiu a famosa frase, muito citada: “Eu sou apenas uma prostituta velha que se levanta pela manhã, coça a cabeça e se pergunta com quem irá querer transar.” Durante a estadia do Queen no Rio, Mercury e sua comitiva explorariam a cena dos clubes gays locais, ainda que a necessidade de guardas de segurança e a histeria que acompanhava qualquer aparição pública tornasse muito

complicada a logística da simples operação de sair do hotel. Era mais fácil, diziam os outros, trazer a festa até Freddie Mercury do que levá-lo a ela. Tempos depois, um “táxi-boy” — apelido pelo qual eram conhecidos os jovens prostitutos masculinos do Rio, à época — revelaria que ele e outros rapazes haviam sido convidados por Paul Prenter para visitar a suíte de Mercury, no hotel. Ali, eles teriam sido servidos de cocaína e, segundo afirmou o rapaz, feito sexo alternadamente com o cantor, que, invariavelmente, assumia o papel passivo nas relações. A impressão deixada foi a de terem tido um encontro com um astro do rock endinheirado que se entediara por ter tudo e qualquer outra coisa que desejasse, e que se limitava a “seguir com a maré” — embora Paul Prenter tenha sido apontado como o instigador do episódio. “O apetite de Paul por sexo, drogas e álcool era fenomenal”, adverte Peter Hince. “E ele gostava de bravatear sobre essas coisas, especialmente quando estava bêbado. ‘Oh, eu fiquei com sete garotos, hoje!’ Ele podia ser um sujeito muito difícil, quando estava bebendo além das medidas.” Mark Malden juntou-se à comitiva de Mercury, certa vez, durante uma visita a um bar gay em Toronto. “Estávamos Fred, eu, Dane Clarke e Paul Prenter. Era Paul quem dava as ordens ao motorista da limusine. Foi Paul quem arranjou e trouxe consigo um sujeito de lá, e não Fred. Era Paul quem liderava as coisas. Era Paul quem controlava as coisas. Freddie era muito forte e enérgico quando se tratava de sua música; mas não era igualmente forte no controle de sua vida pessoal.”

Quando o Queen retornou à Barra da Tijuca para apresentar-se na última noite do festival, encontrou o lugar transformado em um imenso lamaçal, pois o Rio de Janeiro havia suportado vários dias de chuva torrencial. Filmado pela TV Globo, o Queen exibiu-se ostentatoriamente executando o mesmo repertório da apresentação da semana anterior. Mas, desta vez, quando chegou o momento de executar “I Want to Break Free”, Mercury, felizmente, “lembrou-se de esquecer” a peruca e os seios postiços no hotel. Ele interpretou a canção com o torso nu, exceto por uma toalha jogada sobre os ombros. Contando com mais de 600.000 pessoas assistindo às apresentações da banda, somando-se as duas noites, a onipresença do Queen estava assegurada. Em um lapso de franqueza, Freddie admitiu que a América do Sul era “um tremendo mercado. Se fizer sucesso aqui, a quantidade de dinheiro que você pode ganhar é assombrosa.”

De volta a Londres, John Deacon gastaria parte do dinheiro que ganhara na

aquisição de um Porsche. Dirigindo-o na volta de uma apresentação de Phil Collins, no Royal Albert Hall, Deacon foi parado pela polícia e submetido ao teste do bafômetro. Tendo sido reprovado no teste, ele pagou 150 libras de multa e teve sua licença para dirigir cassada por doze meses. Apenas alguns dias depois, Brian May foi convidado ao programa do DJ Roger Scott, na Capital Radio, para que tocasse alguns de seus discos favoritos. Uma das canções escolhidas por May foi “Don’t Drive Drunk”, de Stevie Wonder, sendo provocativamente dedicada “a John, que, como alguns de vocês devem saber, teve um pequeno problema com seu carro, recentemente.”

Haveria menos motivos para sorrir quando o Queen voou para a Nova Zelândia, para fazer a primeira de uma série de nove apresentações, que se estenderia até Melbourne e Sydney, na Austrália. Dylan Taite, o falecido repórter e jornalista musical, conduziu uma entrevista para a emissora de televisão NZTV com os quatro integrantes da banda antes da apresentação da primeira noite, no Mount Smart Stadium, em Auckland. Mercury foi quem mais falou, enquanto May mantinha a cabeça baixa, contemplando as unhas de suas mãos. Taylor manteve seus óculos escuros no rosto ao longo de toda a entrevista, e todos os entrevistados — exceto May — portavam cigarros acesos. Deacon, de maneira particularmente evidente, reprimiu um sorriso irônico quando Taite abordou o assunto dinheiro. “Todos estamos extremamente ricos”, disse Mercury. “Mas esta é uma questão muito delicada, e seria melhor perguntá-la a cada um de nós, individualmente... A riqueza traz consigo uma porção de problemas, e cada um de nós tem diferentes tipos de problemas.”

Se a fala de Mercury soava um tanto arrastada, havia um bom motivo para tanto: ele estivera bebendo. Na tarde do dia da apresentação, Freddie juntara-se a Tony Hadley, o vocalista principal do Spandau Ballet. O grupo pop new-romantic gozava os dias do auge de sua popularidade, depois de haver conquistado um disco de platina pela vendagem de seu álbum *Parade*, lançado em 1984, e fizera uma parada não planejada ali, depois de excursionar pela Austrália. Sem nada melhor para fazer, Hadley e Mercury abriram uma garrafa de vodka, esgotaram-na e, então, abriram uma garrafa de um vinho do porto de safra... Ao aproximar-se a hora do show, Freddie estava caído de costas e precisou da ajuda de Joe Fanelli para vestir suas roupas de cena. Uma vez no palco, diante das 30.000 pessoas que esgotavam a capacidade do estádio Mount Smart, Mercury começou a falar de improviso à

plateia: “Minha voz está fodida”, informou ele à multidão, apesar de haver prometido, antes, ao público neozelandês “uma puta noite de diversão”. Pouco depois, “Hammer to Fall”, o hino festivo de Brian May, foi apresentada como “uma para vocês, fãs de heavy metal, para que se masturbem!” Quando um Hadley igualmente inebriado subiu ao palco para juntar-se ao Queen na execução de “Jailhouse Rock”, o caos sobreveio. Incapaz de lembrar-se da letra, Hadley começou a cantar “Tutti Frutti”, de Little Richard, em vez de acompanhar a música que era tocada. Muita gente da equipe do Queen afirmou que aquela fora a única vez que Freddie fora visto embriagado antes de uma apresentação.

A diversão continuou em Sydney, onde o Queen fizera esgotar os ingressos para as quatro noites de apresentação no Entertainment Centre. Ruidosas celebrações etílicas em um breve passeio a bordo de um iate levaram um dos integrantes da equipe de apoio a saltar da embarcação em mar aberto, tendo de ser resgatado pela guarda costeira. O incidente interrompeu momentaneamente o tráfego de entrada e saída no porto de Sydney, e, por isso, o Queen foi multado em cinco mil dólares australianos. “Havia muita permissividade e vagabundagem ao longo da turnê *The Works*”, admite Peter Hince. “As coisas estavam fugindo ao controle, porque havia muito dinheiro à disposição e as pessoas abusavam disso.”

Em Sydney, Elton John veio juntar-se a Mercury e Taylor para uma noite de diversão mais comedida. Mercury dissera a alguns amigos que Elton havia sido especialmente prestativo durante os dias difíceis do início da carreira do Queen; e Taylor e Deacon tocariam nas gravações dos álbuns de Elton *Ice on Fire*, de 1985, e *Leather Jackets*, lançado no ano seguinte. Tempos depois, Elton citaria os álbuns que gravara em meados da década de 1980 entre os piores de sua carreira, culpando, em parte, o uso de cocaína que fazia, à época. Recontando os dias de loucuras do passado à revista *Uncut*, Elton admitiu: “Freddie Mercury ganhava de mim, quando se tratava de divertir-se — o que não é dizer pouco a respeito dele. Nós passávamos noites a fio festejando e, às onze horas da manhã, nos sentávamos para descansar, ainda ‘altos’. O Queen deveria embarcar em um voo e Freddie dizia: ‘Oh, dane-se. Você quer cheirar mais uma carreira, querido?’ Os apetites dele eram insaciáveis.”

Mais uma vez, Mercury tinha um motivo para celebrar. No dia 29 de abril, data da última apresentação do Queen em Sydney, a Columbia lançou o

álbum solo de estreia de Freddie, *Mr. Bad Guy*. As gravações para o disco haviam consumido a maior parte dos dois últimos anos de trabalho para que fossem completadas e reunidas, juntamente com Mack, o coprodutor. Fred Mandel, o tecladista itinerante do Queen contribuía, tocando o piano em algumas faixas, enquanto músicos de estúdio — incluindo o novo namorado de Mary Austin, o contrabaixista Jo Burt — encarregaram-se do restante. Rompendo uma das “regras cardinais” do Queen, Mercury utilizara até mesmo uma orquestra na gravação da faixa-título. Nas notas publicadas na capa do disco, Freddie agradecia “a Brian, John e Roger, por não interferirem” e incluía uma dedicatória a todos os três amores de sua vida: Mary Austin, Barbara Valentin (“pelos seios enormes e péssima conduta”) e Winnie (“pela hospitalidade e alojamentos”). Em termos de sonoridade, *Mr. Bad Guy* aproxima-se muito mais do trabalho do Queen em *Hot Space* do que em *The Works*. Freddie, usando roupas de ginástica e óculos escuros, fez uma pose sombria e ameaçadora para a foto da capa, com a qual a musicalidade do disco combinava perfeitamente. *Mr. Bad Guy* era um disco reluzente, ostensivo e absolutamente sintonizado com o momento. Com seus ritmos funk dançantes, ele parecia estar a uma vida de distância do metal-pomposo-com-estolas-de-plumas de *Sheer Heart Attack* ou *Queen II*. “Trata-se de um disco muito orientado pelo ritmo”, disse Mercury ao *Record Mirror*. “É um álbum muito natural.”

Não obstante, algumas de suas faixas, tais como “Man Made Paradise” e “There Must Be More to Life Than This” já haviam rondado as sessões de gravação do Queen desde os dias de *The Game*. Quando o músico de estúdio Paul Vincent “deixa rolar” um solo de guitarra bem ao estilo do Queen, em “Man Made Paradise” é difícil imaginar por que Mercury não permitiu que Brian May o tocasse, na gravação. De modo geral, o “clima” de *Mr. Bad Guy* oscila entre a autolaudatória faixa-título até a balada, ao estilo “coração na garganta”, “Love Me Like There’s No Tomorrow”, que foi composta especialmente em homenagem a Barbara Valentin. Mercury era agudamente consciente da natureza esquizofrênica de suas composições. “A maior parte do que componho é constituída por baladas de amor e coisas que têm a ver com tristeza, dor e sofrimento”, disse ele. “Mas, ao mesmo tempo, essas coisas são frívolas e cínicas. Assim é, basicamente, a minha própria natureza.”

Um compacto extraído do material do álbum, “I Was Born to Love You”

alcançou uma respeitável 11ª posição nas paradas da Inglaterra, em abril; e *Mr. Bad Guy* surgiu nas paradas do Reino Unido ocupando a sexta posição, conseguindo manter-se entre os *Top 10* por uma quinzena. Nos Estados Unidos, porém, o disco encalhou na 159ª posição. “*Mr. Bad Guy* era apenas algo que eu queria fazer”, explicou Mercury, tempos depois. “Eu quis fazer todas as coisas que não podiam ser feitas dentro do âmbito da banda.” Sem planos para excursionar promovendo o disco e concedendo raras entrevistas à imprensa, não era de admirar que o trabalho solo de Mercury não chegasse a obter um sucesso equiparável ao do Queen. Enquanto seu companheiro no consumo de drogas Elton John assistia, pesarosamente, a queda progressiva de seus álbuns e compactos nas paradas de sucesso e, depois, dedicava-se a analisar os dados estatísticos, Mercury tinha uma visão mais otimista sobre seu ramo de atividade. Tal como explicou uma pessoa vinculada à EMI, “se um disco não funcionasse, ele lançaria outro. Nenhuma canção era tão especial a ponto de fazer com que Freddie dissesse: ‘É isso aí... Jamais vou fazer algo melhor do que isto.’” Mercury, ao que tudo indica, também sabia onde ele mesmo funcionava melhor. “Eu não vou me separar do Queen”, insistiu ele, antes de acrescentar: “Sem os outros, eu sou ninguém.”

Ao término da série de viagens empreendida na turnê *The Works*, Deacon foi juntar-se a Taylor em Ibiza, nas Ilhas Baleares, onde o baterista havia adquirido uma propriedade e “curtia” sua nova paixão por barcos motorizados de competição. May e sua família permaneceram na Austrália para passar um período de férias, enquanto Mercury retornou a Munique e aos seus complicados relacionamentos pessoais. Além do “cabo de guerra” amoroso disputado entre Winnie Kirchberger e Barbara Valentin, Freddie arranjara um novo objeto de seus interesses sentimentais. Dois anos antes, ele havia conhecido brevemente um cabeleireiro irlandês chamado Jim Hutton, no bar gay Cocobana, em South Kensington. Em março de 1985, os dois voltaram a encontrar-se, no Heaven. Desconhecendo quem Mercury era, Hutton recorda-se que a primeira pergunta que o vocalista lhe dirigiu foi: “Qual é o tamanho do seu pênis?” Jim respondeu, dizendo a Freddie para que parasse de fingir um sotaque norte-americano; e os dois iniciaram um relacionamento que — contrariando todas as expectativas — duraria até a morte de Mercury.

A despeito dos reveses sofridos na América do Norte, ao final da turnê *The Works* era difícil imaginar para onde o Queen poderia ir, a seguir. O Rock in

Rio parecia ter sido a última “volta da vitória”, e John Deacon conseguiu definir muito bem a situação: “Quando começamos, nós pensávamos muito no futuro. Nós queríamos fazer coisas e viajar a certos lugares. Queríamos que os nossos discos fizessem sucesso aqui, lá e em toda parte. Mas, uma vez que conseguimos tudo isso, que fizemos sucesso em tantos países do mundo, boa parte do incentivo esgotou-se.”

Com os comentários de Deacon em mente, o senso de oportunidade de Bob Geldof não poderia haver-se manifestado em momento mais favorável, quando ele telefonou a Jim Beach, o gerente financeiro do Queen. O próximo desafio do Queen já estava proposto. Dando sequência ao sucesso da gravação do *Band Aid*, Bob Geldof e Midge Ure agora organizavam um novo megaconcerto de caridade, para ajudar a angariar fundos para a causa de erradicar o problema da fome na África. Tal como fizera com o *Band Aid*, Geldof estava determinado a atrair o maior número possível de nomes famosos para o programa, e dedicou-se a pedir, persuadir, bajular e chantagear emocionalmente a quantos astros do rock mimados ele pudesse. Intitulado como *Live Aid*, um evento compreendendo duas apresentações simultâneas havia sido confirmado para acontecer no dia 13 de julho, no Wembley Stadium, em Londres, e no JFK Stadium, em Filadélfia. Contudo, outras apresentações de caridade haviam sido programadas para acontecer concomitantemente em Sydney, Colônia, Moscou e Haia. Supostamente, Geldof abordou, a princípio, o tecladista ocasional do Boomtown Rats, Spike Edney. Ele pediu a Edney que sondasse o Queen quanto à possibilidade de integrar o elenco da apresentação em Wembley. “Eu tive oportunidade de perguntar a eles quando estávamos na Nova Zelândia”, disse Edney. “E a resposta que obtive foi: ‘Por que ele mesmo [Geldof] não nos convida?’ Então, expliquei a eles que Bob temia ouvir uma recusa da parte do Queen.”

O próprio Edney estava quase certo de que o Queen recusaria o convite, mas sugeriu a Bob Geldof que telefonasse diretamente para Jim Beach. Recordando a conversa que tiveram em 1990, Geldof disse: “Fui conseguir encontrar Jim em uma pequena praia isolada, hospedado em uma pousada, e disse a ele: ‘Ouça, o que é que há de *errado* com eles?’ Jim disse: ‘Bem, você sabe... Freddie é muito sensível...’ Então, eu disse: ‘Diga àquela bicha velha, que esta será a maior coisa que jamais aconteceu.’” Beach concordou em expor a ideia ao Queen — que, a princípio, refutou-a. John Deacon recorda-se que, algum tempo depois, eles mudaram de ideia, enquanto Brian May

lembra-se de Geldof haver abordado diretamente o Queen, durante um jantar de entrega da premiação BPI Awards. “Achei que seria quase impossível que ele conseguisse reunir tanta gente”, disse May. “Mas disse-lhe que estávamos interessados em participar. Então, ele telefonou para mim dizendo precisar de uma promessa quanto ao nosso comprometimento.” O Queen planejava tirar algum tempo de folga, depois de completar a série de apresentações de *The Works*. “Eu achava que não voltaríamos a sair em turnê pelos cinco anos seguintes — se é que voltaríamos”, disse Taylor à *Mojo*. “Achei que havia uma grande chance de que a banda se desfizesse ao final daquela turnê”, diz Peter Hince, que também se recorda de que “Freddie teve de ser convencido a participar do *Live Aid*.”

Enquanto isso, a Columbia Records, ansiando pelo retorno do investimento que fizera, lançou outro compacto de Freddie Mercury. “Made in Heaven” era uma balada teatral, para a qual o diretor David Mallet criou um vídeo promocional igualmente grandioso. Freddie, posando envolto em uma diáfana capa escarlate, do alto de um globo de dezoito metros de altura, presidia sobre uma massa de dançarinos seminus que se contorciam ao som da música. O vídeo assemelhava-se a uma mistura entre a vulgaridade pornográfica e a arte de Hieronymus Bosch; contudo, o compacto não chegou a vender expressivamente na Inglaterra.

Em um ato incomum de autopromoção, Freddie concordou em ser entrevistado pelo DJ Simon Bates, da BBC Radio 1. Contudo, ele impôs duas condições: que a entrevista acontecesse em território familiar ao vocalista, no escritório do Queen; e que Bates não fizesse nenhuma pergunta relativa aos pais de Mercury. Ainda que a orientação sexual do cantor fosse, praticamente, um “segredo de polichinelo” em seu meio profissional, ele ainda a mantinha verdadeiramente em segredo de seus pais. “Os Bulsara são uma família parsi tradicional”, explicou ele ao seu ex-auxiliar Peter Freestone. “Instintivamente, Freddie conhecia os limites até onde sua família avançaria para adaptar-se à vida moderna. Ele era muito sensível quanto a eles, e jamais desejou vê-los envolvidos com o estilo de vida que levava. Ele também achava que quanto menos eles soubessem, menos poderiam dizer a alguém sobre o que sabiam.” Apesar disso, Brian May lembra-se de ter ouvido Mercury anunciar, antes do início de uma apresentação, “Oh! A Mamãe está na plateia, esta noite. Devo jurar a ela mais algumas coisas...” Quando os pais de Mercury foram visitá-lo em sua casa, em Garden Lodge,

Jim Hutton lhes foi apresentado como o jardineiro que trabalhava na propriedade.

Depois de confirmar uma data para a entrevista, Mercury cancelou-a, alegando estar muito doente. Quando o encontro finalmente aconteceu, o DJ ficou chocado com o que viu, quando Mercury botou a língua para fora, para que fosse examinada. “Parecia que ela estava envolvida em uma capa de lã rústica”, disse Bates aos seus ouvintes. “Foi a coisa mais pouco saudável que eu já vi, e parecia óbvio que ele ainda estivesse doente.” Mercury admitiu que vinha “pegando pesado”, mas disse a Bates que alternar-se entre a promoção de seus discos e os compromissos assumidos com o Queen estava deixando-o exausto.

Após a primeira dose de vodka com água tônica, Mercury mostrou-se mais animado, e foi surpreendentemente sincero em algumas das suas respostas. Ele concordou que a *persona* “arrogante e agressiva” que ele projetava nos palcos era apenas parte da sua personalidade, mas que as pessoas confundiam as coisas e acreditavam que ele agia, mesmo, daquela maneira, o tempo todo. Ele confessou ser “uma peste” quando se tratava de negócios, insistindo em que era quase impossível ser bem-sucedido na indústria musical sendo “um sujeito bacana”; e sabiamente observou que as plateias haviam se tornado mais difíceis de chocar, desde os dias do início da carreira do Queen. “É preciso fazer muito mais do que eu fiz para ser considerado ‘ousado’, hoje em dia”, disse ele, citando Boy George, o *crossdresser* que era o vocalista principal do Culture Club, o grupo pop favorito do país, apontando-o como um sinal da mudança de atitude do povo. Quando indagado sobre sua vida anteriormente ao Queen, Mercury retrocedeu apenas até os dias da faculdade de Artes, em Ealing. “Muito tempo atrás, durante a Guerra dos Bôeres...”, brincou ele. Não houve nenhuma menção à Índia ou a Zanzibar. Antes de concluir, ele disse a Bates que o *Live Aid* seria uma oportunidade para o Queen testar a si mesmo sem contar com um aparato de cena espetacular. Por uma vez, Mercury mostrara uma “fresta em sua armadura”. Bates saiu com a impressão de que Mercury “realmente se importava com o que as pessoas pensavam a seu respeito.”

A consciência do fato de que a presença de seus velhos amigos e rivais — tais como David Bowie, Elton John e The Who — havia sido confirmada na lista de convidados do *Live Aid* fez com que a vocação competitiva do Queen e seu profissionalismo inflexível ressurgissem. No dia 10 de julho, eles

adentraram as dependências do Shaw Theatre, na zona norte de Londres, para três dias de extenuantes ensaios. Durante uma pausa, um entrevistador da BBC acercou-se deles para uma improvisada sessão de perguntas e respostas. Ver os quatro ali, reunidos, reavivou as lembranças de uma entrevista concedida à TV neozelandesa, alguns meses antes, naquele mesmo ano. Havia a mesma gesticulação nervosa, com cigarros nas mãos, e a mesma linguagem corporal canhestra. Taylor esfregava o nariz constante e desconfortavelmente, enquanto John Deacon sorria de modo enigmático, sem dizer uma só palavra. Desta vez, coube a May e Mercury desempenhar o papel de diplomatas.

Quando perguntados se participariam do *Live Aid* porque apoiavam a causa da erradicação da fome ou porque não podiam dar-se ao luxo de desperdiçar uma oportunidade de apresentar-se, Freddie respondeu: “Um pouco das duas coisas.” Mercury insistiu que o *Live Aid* defendia uma boa causa e que o Queen teria gostado de haver participado do compacto do *Band Aid*; mas admitiu que se o concerto, agora, incluiria “algumas das maiores e mais famosas bandas do mundo, por que não nós?” Em um nível meramente egoísta, eles devem ter alimentado alguma esperança de que sua participação contribuiria para restaurar a reputação da banda, maculada pelas apresentações no Sun City. Mais importante do que isso, com os integrantes do grupo afastando-se cada vez mais, uns dos outros, talvez aquela fosse uma boa oportunidade para que todos tomassem o que Roger Taylor chamou de “um tiro de advertência”.

Perguntados sobre onde eles achavam mais provável que ocorresse um conflito de egos, dentre os nomes constantes do programa do show, os quatro começaram a rir. “Ora, todos tentaremos sobrepujar uns aos outros, eu acho”, disse Mercury. “Quais canções vocês irão tocar?”, perguntou o entrevistador. “Ainda estamos discutindo sobre isso”, respondeu ironicamente o vocalista. Tal como explicou Taylor, “temos de tocar as coisas que as pessoas já conhecem... Até mesmo na Turquia.” Como um primeiro passo, o Queen fez uma lista de canções e, então, resolveu trabalhar sobre aquelas que poderiam ser juntadas em um *medley*, “abreviando” certas composições para que um número maior delas pudesse constar do repertório. O passo seguinte era assegurar-se de que a execução de todas as canções da lista não excedesse o prazo de vinte minutos que lhes havia sido concedido para a apresentação.

“Então eu saí, e voltei com alguns relógios elétricos”, diz Peter Hince.

“Eles foram ligados e posicionados na frente do palco, para que todos pudéssemos ver quanto tempo ainda nos restava. O Queen trabalhava assim, metodicamente. A atitude era do tipo ‘tudo bem; mas, o que nós vamos fazer?’ Não poderíamos contar com bombas de fumaça, nem com um espetáculo de luzes; e nós subiríamos ao palco no finzinho da tarde. Vamos apenas tocar o que as pessoas querem ouvir: nossos grandes sucessos.”

Quatro dias depois, pouco antes do meio-dia de 13 de julho, Brian May e Roger Taylor, vestindo ternos em tons pastéis e acompanhados pelo técnico de bateria “Crystal” Taylor tomavam seus lugares na seção VIP do Wembley Stadium, ao lado de David Bowie, Bob Geldof, George Michael e Elton John. A voz do DJ da BBC Richard Skinner ecoou através dos amplificadores: “É meio-dia em Londres. Sete horas em Filadélfia. E, no resto do mundo, é hora do *Live Aid*...” No palco, os Guardas de Coldstream fizeram soar a fanfarra real enquanto o Príncipe Charles e a Princesa Diana chegavam para tomar seus assentos, bem diante da comitiva do Queen. Em poucos segundos, as gaitas de foles cediam lugar às guitarras do Status Quo, que atacou o *riff* de abertura de seu compacto de grande sucesso “Rockin’ All Over the World”. Diante deles, um “mar” de 70.000 pessoas começou a agitar-se.

Cerca de vinte minutos depois, o Style Council, um novo grupo liderado pelo ex-*frontman* do The Jam, Paul Weller, subia ao palco para substituir o rock “macho” do Status Quo por um pop sofisticado de café parisiense. À uma hora da tarde, Bob Geldof abandonou a cabine dos comentaristas da BBC, de onde ele instava os telespectadores para que doassem dinheiro, e liderou seu grupo, os Boomtown Rats, durante a execução de dois antigos sucessos e uma canção nova. Um padrão começava a surgir. Minutos depois, Adam Ant declararia: “O mundo está nos assistindo. Vamos alimentá-lo!” — para, logo em seguida, estragar tudo tocando a música de seu compacto mais recente, “Vive Le Rock”.

Contudo, quaisquer que tivessem sido os “pontos marcados”, à uma hora da tarde o show já havia arrecadado quarenta mil libras. Tanto quanto a plateia presente no estádio, cada aparelho de televisão em cada casa, loja ou pub parecia estar sintonizado na transmissão do concerto. À medida que a tarde transcorria, a transmissão foi cortada da apresentação do Spandau Ballet para a do bluesman B. B. King, em Amsterdã; e, dali, para o ator *cockney* Dennis Waterman, astro da comédia dramática *Minder*, muito popular durante os anos 1980, amigavelmente pedindo aos telespectadores, desde os

bastidores de Wembley, para que doassem “uma graninha” para a causa. No palco, Sting e Phil Collins tocavam suas “marcas registradas” musicais (sendo que Collins ainda voaria para Filadélfia, para tocar o mesmo repertório no *Live Aid* – Estados Unidos) e Brian Ferry executava uma sequência de músicas marcadamente ritmadas e dançantes, incluindo David Gilmour (ex-Pink Floyd) em sua banda, como guitarrista convidado.

Nos bastidores, Brian May confessaria sentir-se tão nervoso no *Live Aid* como jamais se sentira em sua vida. Se a presença de palco do Queen fosse obscurecida por alguém, naquele dia, seria pelo U2. Apresentado desde Filadélfia pelo ator Jack Nicholson, como “um grupo vindo diretamente de Londres, cujo coração está em Dublin”, os *rockers* irlandeses abriram o show com seu megasucesso “Sunday Bloody Sunday”. Naqueles dias, o U2 era visto como um antídoto para a “velha-guarda”, representada por Dire Straits, Bowie, The Who... e o Queen. Na década de 1980, o U2 era a banda de rock “do momento”, íntegra e valorosa, embora Bono, seu vocalista principal, cultivasse a mesma habilidade dos velhos *showmen* para hipnotizar as plateias. Intrigantemente, o Queen havia recusado o U2 como sua banda de apoio, alguns anos antes, enquanto Peter Freestone afirmaria, tempos depois, que Mercury não podia suportar a banda e, particularmente, o didatismo de Bono.

Apesar de tudo, “Sunday Bloody Sunday” foi um golpe de mestre em termos de abertura de uma apresentação. Mas a segunda canção, “Bad”, nem bem havia iniciado e Bono já se havia dependurado por sobre a barreira de contenção, chamando uma garota da plateia para que viesse dançar com ele, no palco. Frustrado em seu intento pelos guardas de segurança — que não sabiam como (ou não queriam) cooperar —, o vocalista pulou no fosso existente entre a barreira de contenção e o palco e puxou outra garota da multidão. Agarrando-se firmemente, o par deu início a uma dança lenta, que teve cada um de seus movimentos capturados pelas câmeras fotográficas da imprensa e pelas equipes de televisão. Uma nação assistia a tudo. Mas a *performance* improvisada custou ao U2 todos os minutos restantes para sua apresentação. Quando Bono conseguiu voltar ao palco, não havia mais tempo para que a banda tocasse “Pride (In the Name of Love)”, sucesso da banda que integrara a lista das *Top 5* no verão passado. O U2 deixou o palco com Bono acreditando haver arruinado sua reputação e a de seu grupo. Na verdade, a “valsa no fosso” serviu como uma distração bem-vinda depois de

seis horas de desempenhos meticulosamente coreografados.

Nem os Beach Boys, em Filadélfia, nem o Dire Straits, em Wembley, poderiam esperar por um acontecimento tão espontâneo. De volta à cabine dos comentaristas, um extenuado Geldof começou a implorar diante das câmeras: “Não está entrando dinheiro suficiente... Apanhe o telefone, agora! Nós queremos chegar a um milhão de libras arrecadadas deste país, pelo telefone, às dez horas desta noite. Apanhe o telefone!”

Uma hora antes da apresentação do Queen, Freddie Mercury foi trazido de limusine até os bastidores, ainda acometido pela mesma infecção de garganta da qual padecia quando concedeu a entrevista a Simon Bates. “Os médicos disseram que ele estava muito mal para poder apresentar-se”, recorda-se um dos integrantes da equipe da BBC encarregada da transmissão do *Live Aid*. “Ele não se encontrava, mesmo, suficientemente bem; mas fez absoluta questão de comparecer e apresentar-se.” Imediatamente à entrada do palco, os comediantes Mel Smith e Griff Rhys-Jones, fantasiados como policiais, aguardavam nos corredores para apresentar “the Queen” (ou, “a Rainha”). Sem ser visto pela multidão, Brian May espiou por uma fresta, contemplando o mar de rostos. Aquela era a primeira vez em anos que ele realmente via uma plateia do Queen, pois a banda não se apresentava à luz do dia havia muito tempo. A decisão do Queen de não discutir quanto ao horário de sua apresentação provou-se acertada. “Às seis horas da tarde, parte da plateia já estava ali havia sete horas”, recorda-se Peter Hince. “Eles precisavam de algo estimulante, pois algumas pessoas já estavam a ponto de desabar.”

Tendo assistido ao show até aquela altura, o Queen tinha somente uma preocupação: o som não estava suficientemente alto. “Nós não havíamos feito uma passagem de som”, disse Roger Taylor. “Então, enviamos o nosso brilhante engenheiro de som para que fizesse uma checagem no sistema.” Disfarçadamente, Trip Khalaf, o técnico responsável pelo som do Queen, subiu ao palco e girou todos os controles de volume, provocando, com isso, consequências dramáticas. “Nós tocamos em volume mais alto do que qualquer um no *Live Aid*”, admitiu Taylor. “É preciso prevalecer sobre a multidão, em um estádio.”

Às 6h40 da tarde, o Queen subiu ao palco. No andar superior, em Wembley, Bob Geldof pôs de lado o telefone, depois de haver recebido um donativo no valor de um milhão de libras, de um homem de negócios árabe. Repentinamente, Geldof retomou a consciência do que estava acontecendo do

lado de fora da cabine. Pela primeira vez naquele dia ele podia ouvir à apresentação de uma banda. “A primeira coisa em que pensei foi: ‘Quem regulou a aparelhagem de som?’, disse ele, tempos depois. A segunda coisa que ele fez foi ouvir à reação da plateia ao que parecia ser uma *jukebox* tocando um sucesso após outro, e, chocado, pensar consigo mesmo: “Quem, diabos, está tocando?”

DEZ

Doces Sonhos

“Quando se conquista tudo, o que mais há para conquistar?”

— Freddie Mercury

“Mais do mesmo!”

— Roger Taylor

“**G**raças a Deus, acabou!” Zarpando do palco, Freddie Mercury, encharcado de suor, engoliu uma grande dose de vodka, em seu *trailer*. Uma anedota referente ao episódio tornou-se muito popular: Elton John teria ali adentrado, correndo e gritando: “Seus desgraçados! Vocês roubaram a cena!” “Lembro-me nitidamente de ver Freddie ser cercado por admiradores em seu camarim improvisado”, disse Bernard Doherty, o assessor de imprensa do *Live Aid*, tempos depois. “Todo mundo veio cumprimentá-lo, dizendo ‘querii-ído, você esteve maravilhoso!’: Bowie, Paul McCartney e Linda McCartney, fotografando os fotógrafos que fotografavam tudo...”

Enquanto todos estavam ocupados em dar tapinhas nas costas do Queen, telões em Wembley e em Filadélfia exibiam o vídeo promocional de Mick Jagger e David Bowie para a nova canção que ambos haviam gravado, “Dancing in the Street”. Tratava-se de uma alegre reunião de pessoas que demonstravam, dançando nas ruas, seu amor pela humanidade, enquanto protestavam contra todas as formas de políticas desumanas, quase chegando a rivalizar, em níveis olímpicos, com a ostentação teatral típica de Mercury. Em poucos minutos, David Bowie, em pessoa, subiria ao palco de Wembley para rebolar ao som de “TVC15”, um número que jamais agitaria qualquer plateia da mesma maneira que “Radio Ga Ga” o fazia.

Seguindo-se a Bowie, apresentaram-se The Pretenders, The Who e Billy Connolly, que marchou até a frente do palco para anunciar que “este concerto

está sendo assistido em 95% dos televisores do planeta Terra”, antes de introduzir a apresentação de Elton John. A nação ainda estava assistindo, mas, com o passar dos anos, a apresentação do Queen parece haver apagado todos os outros registros da memória coletiva do povo — inclusive a breve aparição posterior de Brian May e Freddie Mercury como uma dupla.

Nos bastidores, Roger Taylor fora visto em companhia do ator John Hurt. Às 21:42h, Hurt subiu ao palco em Wembley para apresentar Mercury e May interpretando uma versão acústica de “Is This the World We Created?”. A balada suave de *The Works* mostrava o outro lado da altissonante grandiosidade do Queen, sobejamente demonstrada em “We Are the Champions” e “We Will Rock You”, mas seria prejudicada por problemas no sistema de som. Minutos depois, Paul McCartney lideraria a massa comandando um coro de vozes famosas — entre as quais se incluía a de Mercury — sobre o palco, entoando “Do They Know It’s Christmas?”, a canção-tema do *Band Aid*, e levando o show à sua conclusão.

A cobertura da BBC do show que transcorria em Filadélfia estendeu-se até às quatro horas da manhã seguinte. Mercury e sua comitiva retiraram-se da festa pós-show, e, em acompanhados por John Hurt, voltaram para Kensington, para assistirem a um vídeo do concerto. “Freddie tinha uma visão cáustica do que estava acontecendo ao seu redor”, disse Hurt, tempos depois, ao diário *The Times*. “Ele era terrivelmente competitivo, também. Lembro-me de vê-lo assistindo à fita do *Live Aid*, em sua casa, e, quando o Duran Duran apareceu na tela, ele disse: ‘Veja só, eles saracoteando pelo palco!’ Ele era muito irreverente.” Contudo, Mercury havia conquistado o direito de trocar da concorrência. Até mesmo o sempre autocrítico Brian May condescendia: “O *Live Aid* provou que nós não precisávamos de cenários ou da proteção da escuridão. Vou me lembrar do *Live Aid* até o dia da minha morte.” Dentro de uma quinzena, o álbum *The Works* voltaria a constar da lista dos *Top 40* no Reino Unido. O *Live Aid* marcaria o momento em que o Queen deixava de ser uma banda de rock com um passado e tornava-se um grupo pop com um futuro. Isto lhes deu um motivo para que seguissem adiante.



No dia seguinte, a imprensa afirmava que uma quantia próxima dos cinquenta milhões de libras havia sido arrecadada em favor da erradicação do problema da fome. Os concertos também levaram a música pop às primeiras páginas dos jornais diários da nação. “O ROCK EM SEU MELHOR MOMENTO”, declarava o *Daily Mail*, cuja primeira página estampava uma fotografia de Charles e Diana na plateia de Wembley, com Roger Taylor espiando por baixo da axila do príncipe.

Imediatamente depois do evento, o Queen tirou seis semanas de férias. Mercury e sua comitiva, incluindo Jim Hutton, partiram para Ibiza. Deacon tocou em uma sessão de gravação de Elton John (segundo afirmou Peter Hince, “Elton disse que Deakey era um dos melhores contrabaixistas com quem já havia trabalhado”) e Roger Taylor reavivou sua equipe de produção com David Richards. Fãs do Led Zeppelin e recém-adotados como “protegidos” de Taylor, a banda de rock chamada Virginia Wolf contava entre seus integrantes com Jason Bonham, filho de John Bonham, o falecido baterista do Led Zeppelin. Seu álbum de estreia foi lançado no ano seguinte, mas a Virginia Wolf jamais alcançaria algum sucesso expressivo.

Em setembro, Mercury voltou a Munique, para celebrar seu 39º aniversário. Ele alugou o Henderson’s por uma noite, pagando para que o clube fosse redecorado de acordo com o tema da festa — um baile cerimonioso, a rigor — e para que muitos dos trezentos convidados voassem à Alemanha e fossem hospedados no hotel Hilton de Munique. O total da conta chegou à casa das cinquenta mil libras. Depois de festejarem até as seis horas da manhã, Mercury e uma trupe de dançarinos e *drag queens* voltaram ao clube, mais tarde, no mesmo dia, para gravarem algumas cenas do próximo vídeo promocional do vocalista. “Descobri que posso sobreviver com apenas duas ou três horas de sono por noite”, disse Freddie a Simon Bates.

“Living On My Own” seria o quarto compacto a ser extraído do álbum *Mr. Bad Guy*. A canção é um híbrido de música pop e dance, com um solo de piano ligeiro, tocado por Fred Mandel, e uma letra que documenta os altos e baixos do estilo de vida de Freddie. O vídeo foi produzido e dirigido pelos cineastas austríacos Rudy Dolezal e Hannes Rossacher, ambos ardorosos fãs do Queen, que haviam conquistado o apelido de “Os Gêmeos Torpedo”. A peça promocional continha cenas da festa — algumas, supostamente, gravadas por câmeras ocultas — e gravações da coreografia especialmente

encenada na noite seguinte à comemoração. O resultado final, com uma profusão de *crossdressers* e generosa exposição de nádegas nuas, foi demais para a Columbia, e o vídeo jamais foi exibido na América do Norte; porém, mesmo na Inglaterra, o compacto não passaria da 50ª posição nas paradas.

Novamente, não havia tempo para que Mercury ponderasse sobre tal fracasso. Em setembro, May, Taylor e Mercury reuniram-se no Musicland, em Munique, onde Deacon veio juntar-se a eles, mais tarde. Quando este último chegou, os outros três já haviam composto uma nova canção. Esta foi uma rara ação democrática levada a cabo pelos integrantes da banda de comum acordo, que contribuiria para a cessação das costumeiras discussões sobre dinheiro que ocorriam no âmbito do Queen. A nova composição foi intitulada “One Vision”, e Taylor recorda-se de haver escrito uma letra inspirada em Martin Luther King, repleta de sentimentos contra o *establishment*, e que “*one goddam religion*” — “uma maldita religião” — seria um dos versos eliminados da versão final. Segundo consta, Mercury e May apoderaram-se da letra e começaram a editá-la e a modificá-la; e “One Vision” terminaria assumindo o sentido de um apelo genérico pela paz, o amor e a unidade, supostamente inspirada pela experiência com o *Live Aid*. A música beneficiou-se desse esforço cooperativo: com uma verdadeira fanfarra de sintetizadores, um refrão “amigável” para com a difusão radiofônica e *riffs* de guitarra ao estilo heavy metal, “One Vision” reservava um lugar para cada uma das facetas da sonoridade típica do Queen, incluindo até mesmo algum humor. Ao cantar o verso final, Mercury trocou as palavras “*one vision*” por “*fried chicken*” (“frango frito”).

Em outro episódico rompimento com a tradição, o grupo concordou em ser filmado para um documentário sobre o Queen, conforme havia sido planejado. Os “Gêmeos Torpedo” transferiram-se para o Musicland e passaram a ser uma espécie de “sombra” dos integrantes da banda, registrando seus mais mínimos movimentos. “Honestamente, cheguei a pensar que eles jamais iriam embora”, queixou-se Taylor. “As câmeras que filmavam o documentário, na verdade, arruinaram tudo”, disse May. “Talvez porque todos estivéssemos muito conscientes da presença delas, todos meio que tocamos para as lentes.”

Parte das filmagens feitas no estúdio seriam utilizadas no vídeo de “One Vision”, e a sequência integral viria a poder ser vista em *Magic Years*, o documentário sobre o Queen. A despeito das objeções que May e Taylor

pudessem ter feito sobre as onipresentes câmeras, o filme resultante oferece uma perspectiva bastante incomum da banda em pleno trabalho. A visão de enormes e desajeitados gravadores analógicos de fitas e a densa névoa de fumaça de cigarros proporcionam uma espécie de “viagem no tempo” ao modo como a vida transcorria em um estúdio de gravação por volta de 1985. John Deacon seguiu o exemplo de Freddie e também começou a fumar, no ano anterior (o que, segundo Peter Hince, “talvez tivesse algo a ver com o estresse”). Havia um elemento de autoconsciência inerente à filmagem (em uma cena, Mercury brinca com um dos cineastas, dizendo-lhe que o microfone que ele usava parecia-se com “um pênis gigantesco”); mas, sempre que se “esqueciam” de representar, os quatro integrantes da banda contribuíam para que o filme mostrasse como eles realmente interagiam.

Um animado Freddie é visto protestando durante uma pausa da bateria, reclamando que um excesso de harmonias vocais faria com que a canção soasse “como a merda do Coral de St. Andrews”, cantando de improviso uma letra maliciosa em lugar da verdadeira: “Um monte, um cagalhão, duas tetas, John Deacon!” O filme também mostra uma rara tomada de Reinhold Mack, fumando silenciosa e resignadamente...

Os planos do Queen de tirar um período de férias realmente significativo tinham-se ido por águas abaixo. Nem bem eles haviam chegado ao Musicland quando receberam uma oferta para que compusessem outra trilha sonora para o cinema. O diretor e *videomaker* Russell Mulcahy precisava de música para acompanhar o primeiro longa-metragem que dirigia: *Highlander*, um filme de ação e fantasia, estrelado por Sean Connery e pelo galã francês Christophe Lambert. Mulcahy já fizera vídeos promocionais para Elton John, Spandau Ballet e para o “coleante” Duran Duran. “Eu sempre fui um fã do Queen; então, resolvi abordá-los”, disse ele. “Montei várias cenas até obter uma sinopse de vinte minutos do filme e apresentei-a a eles. Eles a assistiram, e disseram ‘sim’.” Imediatamente, o Queen passou a trabalhar em algumas ideias para as canções, escolhendo alguns pontos da trama de *Highlander* para “lançar” as músicas. Ao contrário do que seria de esperar, “One Vision” não seria aproveitada para a trilha de *Highlander*, vindo a encontrar lugar na trilha sonora de outra produção cinematográfica: *Iron Eagle*, um filme de ação instantaneamente esquecível, dirigido por Sydney Furie.

Enquanto era conduzido de volta, depois de haver assistido ao clipe de *Highlander*, May começou a entoar uma melodia em um gravador portátil, a

bordo do automóvel. Esta viria a ser a sequência introdutória de “Who Wants to Live Forever”. “*Highlander* conta a história de um homem que adquire a consciência de que é imortal, e reluta em aceitar esse fato”, explicou May, em 2003. “É dito a ele que caso venha a apaixonar-se, estará metido em grandes problemas; mas, é claro, ele se apaixona, assim mesmo. E a garota pela qual ele se apaixona, naturalmente, envelhece e morre, em seus braços. Isso abriu uma comporta que havia em mim: a ‘morte’ do meu casamento, e assim por diante.”

O casamento de May estava sendo afetado por grandes problemas, na medida em que o guitarrista tentava lidar com o que ele chamava de “uma batalha de vida ou morte” travada entre o grupo e suas “distrações emocionais” e sua própria vida familiar. De maneira semelhante, John Deacon também “batalhava” para encontrar um equilíbrio entre sua atividade profissional e sua vida privada. Inspirado pelo mesmo clipe de *Highlander*, ele retirou-se e compôs “One Year of Love”, uma balada à qual, mais tarde, o saxofonista Steve Gregory acrescentaria um solo, não muito diferente daquele com que contribuía para a canção “Careless Whisper”, da banda Wham!, gravada no ano anterior. Ambas as canções também incluíam naipes de cordas — outra mudança ousada para uma banda antes tão relutante em admitir a presença de outros músicos nos estúdios em que gravava. O segundo “golpe” aplicado por Russell Mulcahy sobre a musicalidade do Queen foi contratação do falecido Michael Kamen, um arranjador e compositor de trilhas sonoras cinematográficas, que trabalhara no álbum *The Wall*, do Pink Floyd. Kamen viria a reger a National Philharmonic Orchestra, contribuindo para a dramaticidade de “Who Wants to Live Forever”.

As gravações para o álbum seguinte do Queen iniciaram-se em setembro de 1985. Ainda a dois meses do prazo previsto para o término das gravações do álbum, a banda lançou o compacto “One Vision” como uma espécie de “tapa-buraco”. O disco alcançaria a sétima posição nas paradas do Reino Unido, mas não passaria da 61ª na América do Norte. Houve rumores, da parte de alguns críticos, de que o Queen deveria doar para a campanha de caridade capitaneada por Geldof os *royalties* de uma canção supostamente inspirada pelo *Live Aid*. “Fiquei absolutamente arrasado quando vi isso na imprensa”, disse Taylor, enfurecido. Para somar às suas penas, a banda também foi solicitada a redigir uma nota confirmando à imprensa que não tinha intenção de jamais voltar a apresentar-se na África do Sul. Na verdade,

sem conhecimento público, o Queen ainda doava integralmente os *royalties* relativos a “Is This the World We Created?” — canção constante do lado B do compacto “It’s a Hard life’ — para a campanha *Save the Children* (“Salvem as Crianças”); mas, aparentemente, o mau passo dado com a apresentação no Sun City não seria esquecido com muita facilidade.

Mercury, como de costume, encontrou uma maneira de distanciar-se da confusão, comparecendo ao Royal Albert Hall para apresentar-se no *Fashion Aid*, um desfile de moda em benefício do combate à fome na Etiópia, onde ele desfilou sobre a passarela como acompanhante da atriz Jane Seymour, em trajes nupciais assinados por Elizabeth e David Emanuel. Pouco tempo depois, ele gravaria duas faixas — “Time” e “In My Defence” — para a trilha sonora do musical *Time*, de seu amigo Dave Clark, encenado nos teatros do West End londrino. Enquanto isso, a CBS permitiu-se “tentar a sorte” com o lançamento de mais um compacto de Mercury, “Love Me Like There’s No Tomorrow” — que sequer chegaria a figurar na lista dos *Top 50* no Reino Unido.

Mercury dedicara “Love Me Like There’s No Tomorrow” a Barbara Valentin, mas o final de 1985 assinalaria o término de seu relacionamento com a ex-atriz e modelo (“Num minuto, aparecíamos em todos os lugares juntos, inseparáveis; então, do nada, veio esse rompimento”, disse Valentin à escritora Lesley-Ann Jones). Mercury abandonaria o apartamento que compartilhara com Valentin em Munique e se mudaria para Londres, para Garden Lodge, o “retiro” em Kensington que ele passara tantos anos reformando e remodelando. Enquanto Jim Hutton costumava provocar ciúmes em seu amante austríaco Winnie Kirchberger, Mercury aproximou-se ainda mais do cabeleireiro irlandês. Em pouco tempo, Jim seria convidado a mudar-se para viver em companhia de Freddie.

Antes de sua morte em fevereiro de 2002, Barbara Valentin sugeriu que a decisão de Mercury de abandonar Munique marcou um grande “ponto de mutação” na vida do vocalista. Em público, ele ainda fazia suas costumeiras bravatas; mas, em particular, ele não podia mais ignorar o que acontecia à sua volta. Em 1981, médicos de Nova York notaram, pela primeira vez, um aumento na quantidade de casos diagnosticados de sarcoma de Kaposi — uma forma virulenta de câncer — entre homens homossexuais. Quase simultaneamente, em Nova York e Los Angeles, os médicos observaram que uma porcentagem anormalmente elevada dos homens gays contraía

pneumonia na forma de uma infecção pulmonar conhecida como “pneumocystis carinii”, que não respondia às terapias convencionais. Este foi o início da conscientização da América do Norte quanto à existência de uma doença que se tornaria mundialmente conhecida como AIDS (sigla para “*Acquired Immune Deficiency Syndrome*”; ou “Síndrome de Imunodeficiência Adquirida”, em português), causada pelo vírus da imunodeficiência humana (“*Human Immunodeficiency Virus*”), chamado HIV, que afeta o sistema imunológico do organismo. Uma das maneiras de transmissão desse vírus entre indivíduos é caracterizada pela prática de relações sexuais sem proteção. Em meio a um clima de suspeita e desinformação, as manchetes da imprensa sensacionalista rotulavam a AIDS como “a peste gay”.

No dia 3 de outubro de 1985, o ator gay norte-americano Rock Hudson tornou-se a primeira celebridade a morrer em decorrência da AIDS. No final daquele mesmo ano, 20.303 casos da doença já haviam sido notificados à Organização Mundial da Saúde. Um ano antes, Paul Gambaccini, um DJ e radialista norte-americano amigo de Mercury encontrara-se com o vocalista no clube noturno Heaven, em Londres. Então, Gambaccini já havia testemunhado o impacto que a AIDS provocara na cena dos clubes gays nova-iorquinos. Quando perguntou a Mercury se ele pretendia restringir seu comportamento sexual, Freddie replicou: “Querido, minha atitude é a de fazer tudo, com todo mundo.” Em uma entrevista concedida tempos depois, Gambaccini se recordaria: “Pela primeira vez, dei-me conta de que Freddie Mercury iria morrer.”

Antes de Freddie Mercury deixar Munique, Barbara Valentin afirmou haver notado uma piora no estado de saúde do vocalista, incluindo um recorrente e inexplicado problema de garganta. Um dos sintomas mais comuns da imunodeficiência nos portadores de AIDS é o surgimento de um quadro extremo de candidíase — uma infecção causada por fungos que atacam a mucosa bucal —, o que traz à memória a descrição feita pelo DJ Simon Bates da língua do cantor parecer haver sido envolta em “uma capa de lã rústica”. Especula-se que Mercury tenha se submetido pela primeira vez a um teste para detecção do HIV no final de 1985. Mesmo que ele não tenha feito isso, outras pessoas que viviam ao seu redor o fizeram. Peter Hince lembra-se de uma cena ocorrida nos bastidores, quando um dos membros da comitiva de Mercury adentrou o camarim exultando com o resultado negativo

que obtivera em seu teste de HIV. “A reação de Freddie e de Paul Prenter foi manterem-se no mais absoluto mutismo”, diz Hince, “o que me deixou muito surpreso, na ocasião.”

Ainda vibrando com o sucesso no *Live Aid* e com o lançamento de “One Vision”, a EMI fechou o ano de 1985 lançando *Queen: The Complete Works*, uma luxuosa caixa — vendida ao preço de setenta libras — que continha todos os LPs do Queen lançados até aquela data, além de um disco com faixas (até então) inéditas e um mapa do mundo, com marcações nos lugares em que o Queen já se apresentara, ou os “territórios conquistados”.

O Queen retomou as sessões de gravação do álbum em janeiro de 1986, e passaria os três meses seguintes entre o Musicland e o Mountain, fazendo algumas sessões extraordinárias nos estúdios londrinos Sarm West, Townhouse e Maison Rouge Studios. Os integrantes da banda haviam dividido suas colaborações entre dois produtores: Mack trabalharia com Mercury e Deacon no Musicland, enquanto David Richards faria o mesmo com Taylor e May, no Mountain. Para Mack, porém, esse arranjo era o oposto da abordagem ao estilo “quatro mosqueteiros” que fez de *The Game*, o primeiro projeto em que trabalhara com o Queen, um tremendo sucesso. “Então, cada um fazia suas próprias coisas, em seus próprios estúdios”, suspira ele.

Àquela altura, a ideia original por trás do álbum também mudara. “Nós fizemos primeiro todas as músicas para o filme”, explicou Deacon. “Depois, quando fomos gravar o álbum, nós reorganizamos a maioria das faixas, estendendo-lhes a duração, fazendo acréscimos às letras e tentando fazer delas canções com total ‘autonomia de voo’.” “Estabeleceu-se uma extraordinária colaboração entre Michael Kamen e a banda”, lembrou Mulcahy. “Não se tratava de, simplesmente, terminarmos o filme e pedirmos para que a música fosse feita para ele. O Queen sempre esteve muito envolvido com a edição e durante os meses subsequentes de trabalho na pós-produção.”

Concluído, o álbum do Queen — intitulado *A Kind of Magic* — conteria nove canções, sendo seis delas versões alternativas (inclusive a faixa-título) de músicas utilizadas no filme *Highlander*. Entre as faixas gravadas que não chegaram a integrar o álbum incluía-se a muito reverenciada composição de Roger Taylor “Heaven for Everyone”, canção que ele viria a gravar com sua própria banda, The Cross, a qual liderava e conduzia como um projeto

paralelo ao Queen. Michael Kamen e Steve Gregory não eram as únicas pessoas “de fora” envolvidas com a gravação do disco. O novo álbum do Queen também contaria com as colaborações do tecladista itinerante Spike Edney, da cantora e compositora Joan Armatrading e do arranjador de cordas Lynton Naiff.

Tal como fizera em “One Year of Love” John Deacon juntou-se a Mercury para compor outra faixa ao estilo soul music, “Pain is So Close to Pleasure” — uma canção que Brian May, muito diplomaticamente, descreveu como “muito incomum para nós”. O guitarrista sentiria afinidade muito maior com a agitada canção “Friends Will Be Friends”, também de autoria de Deacon e Mercury. Nesse ínterim, no Mountain, David Richards auxiliava a May e Taylor a lidar com o material que produziam. Nos mesmos moldes de “Who Wants to Live Forever”, May compôs “Gimme the Prize (Kurgan’s Theme)”, uma canção cujo título citava o nome do anti-herói de *Highlander*, recheando-a com sofríveis efeitos sonoros de filmes de terror e um estupendo solo de guitarra. No Musicland, Mercury revisitaria a vida pregressa do Queen — tanto quanto a sua própria — com “Princes of the Universe”, um rock jactancioso, do tipo que ele não compunha havia anos.

Representando o “Departamento da Bateria” no Mountain, Roger Taylor conseguiria incluir duas de suas composições na versão final do álbum. “Don’t Lose Your Head” (com o vocal de fundo de Joan Armatrading) era um “rock de sintetizador” bastante convencional, cuja letra advertia quanto aos perigos de dirigir um automóvel sob influência de substâncias inebriantes, possivelmente inspirado pelo episódio com um bafômetro que envolvera o representante do “Departamento do Contrabaixo”. Muito melhor era a outra composição de Taylor, “A Kind of Magic”, cujo título fora extraído de um diálogo constante do *script* de *Highlander*. Uma versão diferente da mesma canção seria utilizada como fundo musical na sequência final do filme, onde aparecem os créditos; mas a versão incluída no álbum terminaria sendo uma das canções pop mais puramente representativas do estilo do Queen. Embora “A Kind of Magic” tenha sido creditada exclusivamente a Taylor, Mercury desempenhou um papel importante em sua criação. “Freddie ficou ‘com uma pulga atrás da orelha’ e disse [a Roger]: ‘Vá-se embora e deixe que eu componha um sucesso’”, disse Brian May, em 2010. “Eu sabia que ele iria passar uma semana em Los Angeles”, recordou-se Mercury. “Então, eu me apossei da música e a modifiquei

completamente.” Tal como fizera com “Radio Ga Ga”, o vocalista apropriou-se da canção do baterista por acreditar que esta possuísse um potencial comercial maior do que qualquer pessoa pudesse haver imaginado. “Nós estávamos fazendo um disco pop conscientemente; um disco comercial”, disse Taylor.

Lançada como um compacto em março de 1986, “A Kind of Magic” imediatamente alcançou a terceira posição nas paradas do Reino Unido, impulsionada pelo vídeo de Russell Mulcahy (que, em si mesmo, foi um gesto de agradecimento do diretor pelo envolvimento do Queen na produção de *Highlander*). No vídeo, o “mago” Freddie Mercury transforma seus maltrapilhos companheiros de banda em estilosos e elegantíssimos astros do rock. A letra otimista da canção soou imediatamente familiar aos integrantes do grupo Airrace, que atuara como banda de apoio do Queen no ano anterior. “Nosso álbum havia sido intitulado *Shaft of Light* (“Facho de Luz”, em português)”, diz o guitarrista Laurie Mansworth. “Durante a turnê *The Works*, Freddie comentou que gostara do título. Ele disse que a expressão daria um belo verso para ser utilizado em uma canção.” Cumprindo o que anunciara, na primeira estrofe de “A Kind of Magic” pode-se ouvir Mercury cantando sobre “um facho de luz” que mostrava um caminho. Enquanto isso, com a estreia de *Highlander* prevista para acontecer na América do Norte antes do Reino Unido, o Queen optou por lançar “Princes of the Universe” como o compacto que marcaria o retorno da banda aos Estados Unidos, convocando o ator principal do filme, Christophe Lambert, para protagonizar, também, o vídeo promocional da canção. Porém, a América do Norte fez “vistas grossas” e o compacto sequer chegou a integrar a lista dos *Top 50*.

Mais evidências do confuso relacionamento entre a Capitol e o Queen vieram à tona quando Mercury encontrou-se com o velho amigo da banda Billy Squier, que convidou o vocalista para trabalhar conjuntamente na gravação de algumas faixas de seu novo álbum, *Enough is Enough*. “Freddie e eu colaboramos em duas canções”, diz Squier, atualmente. “Ambos pertencíamos à Capitol, então; e pareceu ter havido um bocado de excitação na gravadora, quando eles ficaram sabendo que estávamos trabalhando juntos. O chefe do departamento de Artistas e Repertório chegou, mesmo, a voar para Londres apenas para expressar seu entusiasmo pelo nosso pequeno projeto.”

Squier e Mercury passaram uma noite produtiva em Kensington,

trabalhando nas canções “Lady with a Tenor Sax” e “Love is the Hero”. “Ao romper do dia, Freddie sentou-se ao piano e criou uma nova introdução para ‘Love is the Hero’ que me deixou abismado”, diz Squier. “Porém, quando entreguei a gravação completa, os executivos da gravadora decidiram que não desejavam que a introdução fosse incluída.” A sequência consistia-se de uma vocalização altamente dramática e impetuosa de Mercury. “Na ocasião, eles resmungaram qualquer coisa sobre a possibilidade daquilo soar ‘um tanto confuso para o meu público’.”

O próprio Squier já havia enfrentado problemas com o vídeo promocional que fizera para seu compacto com a canção “Rock Me Tonight”, em 1984. No clipe, Squier fazia uns passos de dança que imitavam a então “ousada” coreografia de Tom Cruise no filme *Risky Business* (intitulado “Negócio Arriscado”, em português). Infelizmente, a espirituosidade de Billy não agradou ao seu público. “Aquilo foi uma execração para as pessoas que me consideravam como um astro do rock ‘sem frescuras’ e um guitarrista ‘durão’”, admite ele. “Sempre achei que a Capitol ficou preocupada com os problemas relativos à imagem de Freddie e com a reação dos fãs ao clipe de ‘Rock Me Tonight’, temendo que aquilo pudesse ‘afundar’ minha própria imagem e minha carreira, de uma vez por todas. Mas, do meu ponto de vista, contar com um dos maiores astros do mundo, emprestando seus talentos extraordinários às minhas gravações, me parecia uma ideia realmente ótima.”

Com um novo compacto nas paradas e um álbum quase terminado, o Queen fez seu costumeiro ato de “desaparecimento”, rumando para quatro direções diferentes. Mercury completou suas gravações para o espetáculo *Time*, de Dave Clark, e compareceu à *première* do musical, no Dominion Theatre, em Londres, “roubando a cena” durante o intervalo da apresentação ao tentar “vender” sorvetes em meio às fileiras da plateia. Não demorou muito para que ele começasse a atirar embalagens de sorvete aos seus “fregueses” sem pedir-lhes qualquer espécie de pagamento. Tal como explicou um dos integrantes da comitiva de Mercury, “Freddie não seria capaz de dar o troco certo a ninguém. Duvido que ele conhecesse a aparência de uma moeda de uma libra.”

Clark já convidara Mercury para que fizesse uma participação em *Time*. Embora dissesse ter ficado impressionado com o recente desempenho teatral de David Bowie como o Homem Elefante, em Nova York, Mercury era bastante consciente de suas próprias limitações. “Ele recusou o convite”,

explicou Clark. “Ele disse: ‘Se não por outro motivo, querido, eu não me levanto da cama antes das três horas da tarde; por isso, eu não poderia me apresentar nas matinês. Além do mais, quando faço uma apresentação, eu canto com todas as minhas forças por três horas, e, então, caio morto de cansaço. Assim, seria impossível que eu fizesse oito apresentações por semana.’”

Nesse ínterim, Taylor juntou-se a David Richards para produzir o trabalho da banda de rock Magnum, fortemente influenciada pelo Queen; enquanto John Deacon tornava-se o terceiro integrante de um trio chamado The Immortals, gravando um compacto contendo uma chilreante cançãozinha pop, intitulada “No Turning Back” para a trilha sonora do filme *Biggles*, sobre os ases voadores da Primeira Guerra Mundial. Nem o compacto, nem o filme causaram grande impacto. Em Londres, Brian May teria um encontro fortuito com a mulher que viria a tornar-se sua segunda esposa, a atriz Anita Dobson, durante a sessão de estreia do filme *Down and Out in Beverly Hills* (chamado “Um Vagabundo na Alta-Roda”, no Brasil; dirigido por Paul Mazursky). À época, Dobson interpretava a personagem Angie Watts, a fogosa proprietária de um pub na novela televisiva de grande sucesso popular *EastEnders*, da BBC. Na sessão de estreia, May e sua esposa Chrissy espremeram-se ao passar por Anita, tentando chegar aos seus assentos. Chrissy havia convencido Brian a acompanhar a exibição de *EastEnders* e ele fora “fisgado”. “Eu disse [a Anita]: ‘Perdoe-me, mas acho você maravilhosa’”, declarou May à revista *Smash Hits*. “Perguntei se ela gostaria de ir ao nosso concerto no Wembley Stadium... E ela disse: ‘Hã... Muito obrigada...’”

O Queen tivera duas apresentações no Wembley Stadium agendadas para junho, além de outras apresentações ao ar livre no Slane Castle, em Dublin; no St. James Park, em Newcastle; e no Maine Road, em Manchester. Os ingressos para todas as apresentações esgotaram-se quase imediatamente, levando o promotor Harvey Goldsmith a confirmar outro agendamento, para agosto, no Knebworth Park, em Stevenage — no mesmo lugar onde o Led Zeppelin fizera seu último concerto ao vivo no Reino Unido, sete anos antes. A turnê *Magic* ainda compreenderia uma série de apresentações pela Escandinávia e pela Europa continental, antes de culminar com apresentações na Irlanda, no Reino Unido e na Espanha.

No dia 11 de maio, a banda fez mais uma aparição no Golden Rose Pop

Festival, em Montreux, na qual os músicos dublaram as faixas do novo álbum. Na manhã seguinte, Mercury foi despertado com um exemplar do *Daily Mirror* cuja primeira página estampava uma fotografia sua, tirada durante a apresentação da noite anterior, sob a seguinte manchete: “O ‘FLABULOSO’ FREDDIE”. “Freddie sempre orgulhou-se muito de sua cintura esbelta”, recorda-se Brian Southall, da EMI. “Então, surgiu aquela foto, na qual ele se inclina para um lado, deixando aparecer uma ligeira flacidez. Naturalmente, algum ‘bom’ funcionário subalterno do *Daily Mirror* deve ter tido a ‘brilhante’ ideia para a manchete; pois Ray Coleman, que assinava a matéria, desdobrava-se em elogios à excelência, à majestade e à grandiosidade do Queen. Contudo, como Ray era a única pessoa do *Mirror* que o Queen conhecia, foi ele quem recebeu os ataques da banda. Ray ficou extremamente constrangido e fez com que o *Mirror* explicasse toda a situação e publicasse um pedido de desculpas, para que ele pudesse voltar a frequentar o círculo mais próximo do Queen.”

Em maio, o Queen pernitoou em um estúdio que utilizara para ensaiar em Wembley, ao preparar-se para a turnê. Embora já contasse quase quarenta anos de idade, Mercury ainda vestia bem o traje cheio de cortes e as calças *jeans* que usara na apresentação do *Live Aid*. Não obstante, sua amiga Diana Moseley, a famosa estilista, fora contratada para cuidar do figurino da banda durante a turnê. “Era preciso muito tato para lidar com o Queen”, recordou-se ela. “Você não poderia simplesmente chegar e impor as coisas. Brian, especialmente, sempre precisava ser convencido a vestir certos modelos”. Entre as criações de Moseley se incluíam um enorme manto de veludo com gola de arminho e uma coroa, que Mercury pretendia usar durante a interpretação dos números de encerramento das apresentações.

“One Vision”, “Who Wants to Live Forever”, “Friends Will Be Friends” e a faixa-título iniciavam o repertório de cada apresentação. Então, eram encaixados um trecho da agora arcaica “In the Lap of the Gods... Revisited” e um *medley* acústico de rock ‘n’ roll, que incluía “Tutti Frutti”, “Hello Mary Lou (Goodbye Heart)”, de Ricky Nelson — uma canção que Mercury interpretara, primeiro, com The Hectics, na Índia —, e “(You’re So Square) Baby I Don’t Care”.

Sabendo-se o que seria necessário para prender a atenção da plateia em um estádio, o cenário criado para a turnê *Magic* era uma construção extravagante, que compreendia um palco de quase vinte metros flanqueado por duas

passarelas de doze metros de extensão. “Nós vamos tocar no maior palco já construído em Wembley”, entusiasmou-se Roger Taylor, cuja namorada, Dominique, dera à luz a filha do casal, Rory, apenas alguns dias antes do início da turnê. Antes de partir, o baterista fazia um comentário sarcástico, dizendo que o novo espetáculo do Queen faria “*Ben Hur* parecer-se com o show dos *Muppets*”. Gerry Stickells e a equipe itinerante do Queen passariam a encarregar-se da tarefa de controlar a montagem e desmontagem de três palcos simultaneamente, em um processo apelidado de “pulo de sapo”. Enquanto um palco era utilizado, o segundo estaria sendo montado, e o terceiro sendo transportado até o local da apresentação seguinte.

A Kind of Magic, o 11º álbum de estúdio do Queen, foi lançado no Reino Unido e nos Estados Unidos pouco antes da turnê estreitar suas apresentações na Suécia. O que a banda chamava de “efeito *Live Aid*” ainda não diminuía de intensidade, e o disco vendeu cem mil cópias apenas durante a primeira semana após seu lançamento, desbancando *Invisible Touch*, do Genesis, e *Picture Book*, do Simply Red, e conquistando a primeira posição nas paradas do Reino Unido e da Irlanda.

Enquanto isso, a América parecia distanciar-se cada vez mais. “*A Kind of Magic* soa como uma rocha dura (“*hard rock*”) com um núcleo oco”, escreveu Mark Coleman, na *Rolling Stone*. O álbum chegou à 46ª posição nas paradas norte-americanas e ali estacionou. Mais uma vez, a América do Norte seria excluída do itinerário do Queen. Em solo doméstico, o diário *The Times* aplaudiu a “imitação de Diana Ross” desempenhada por Freddie em “Pain is So Close to Pleasure”, mas concluiu que *A Kind of Magic* seria “tão chique quanto um conjunto de patos de porcelana decorando uma parede”. “Eu estaria mentindo se dissesse que as críticas não me magoavam”, admitiu Mercury. “Mas o mundo é mesmo assim. Antes, eu costumava ficar realmente louco da vida e arrancar meus cabelos; mas, agora, não perco mais sequer uma noite de sono.”

As intrincadas origens do álbum contribuíam para uma experiência auditiva um tanto desuniforme. Até mesmo Mercury pareceu perplexo quando tentou explicar o disco: “Pela primeira vez na história do Queen nós fizemos uma trilha sonora que também é, realmente, um álbum do Queen. Assim, estamos tentando fazer com que as pessoas saibam que não se trata apenas de uma trilha sonora, porque o álbum também contém outras canções...” Para confundir ainda mais as coisas, a canção “One Vision” —

lançada como um compacto, em 1985, e incluída na trilha sonora do filme *Iron Eagle* (“Águia de Aço”, no Brasil) — reapareceria como a faixa de abertura do álbum. À maneira do herói imortal de *Highlander*, apenas a faixa-título e “Who Wants to Live Forever” sobreviveriam ao ciclo natural de sucesso do álbum; e a exemplo de todos os discos do Queen desde *Jazz*, *A Kind of Magic* seria apenas um álbum mediano, inteligentemente provido de duas ou três faixas com potencial para serem bem-sucedidas quando lançadas em compactos. “Era uma espécie de raspa de tacho”, diz Mack, secamente.

Sobre os palcos, o Queen fazia sua entrada triunfal em meio a densos rolos de fumaça de gelo seco, atacando diretamente “One Vision” e “Tie Your Mother Down”. As novas canções eram entremeadas aos grandes sucessos, com “A Kind of Magic” seguindo-se imediatamente a “Under Pressure”. A parte final de cada apresentação baseava-se, astutamente, nas mesmas seis canções que a banda interpretara — de maneira abreviada — no *Live Aid*. Transpirando sua costumeira autoconfiança, a faixa-título do compacto seguinte do Queen, “Friends Will Be Friends”, seria, mais tarde, eliminada do bis, onde era apresentada entre “We Will Rock You” e “We Are the Champions”. “Não consigo acreditar que nós fizemos isso”, murmurou Brian May, ao reler a lista das canções do repertório das apresentações, anos depois.

Após a noite de estreia em Estocolmo, Mercury telefonou a Diana Moseley. O humor do vocalista dificilmente poderia ser melhorado pela multidão que protestava contra o apartheid no lado de fora do estádio; mas, em vez disso, ele se preocupava com o próprio desempenho no palco e sugeriu que necessitava de “algo mais”. Mercury pediu a Diana que enviasse o recém-encomendado manto de veludo e arminho à França, a tempo para a apresentação no Hippodrome, em Paris, na semana seguinte. Antes da apresentação, Mercury passou a tarde desfilando pelos corredores do Royal Monceau Hotel, provando seu novo traje. Ao término da apresentação, enquanto a banda tocava os acordes finais de “We Are the Champions”, Mercury emergiria dos bastidores e desfilaria pelas passarelas com o manto sobre os ombros, deixando que a cauda fosse arrastada sobre a multidão, enquanto ele acenava para seus “súditos”, lá embaixo. Billy Squier assistiu ao concerto dos bastidores. “Foi uma sensação fantástica”, diz ele. “Eu acabara de gravar com Freddie, em Londres, e estava à beira do palco, próximo da extremidade do piano de cauda, assistindo ao meu amigo conduzir aquela

massa gigantesca.” Aquela seria a última vez que Squier veria Freddie Mercury.

A aparição com a coroa e o manto com gola de arminho viriam a tornar-se o meneio de despedida de Mercury ao final de cada apresentação, pelo restante da turnê. Como sempre, ele permanecia sendo o centro das atenções do show, explorando incansavelmente toda a grande extensão do palco. “Ele é o pivô de tudo isso”, afirmou Brian May, sinceramente, à época. “Tudo é canalizado através de Freddie; por isso, nós estamos sempre atentos ao que ele faz.” “Isso foi logo antes de Freddie completar quarenta anos de idade”, recorda-se Peter Hince, “e ele ainda fumava, ainda bebia muita vodka e ainda fazia outras coisas que não eram boas para ele. Mas, de algum modo, ele ainda conseguia correr, dançar e cantar por duas horas a cada noite.” Havia momentos em que os anos pareciam haver começado a pesar sobre o cantor. O gigantesco aparato de iluminação do Queen produzia um efeito resplandecente ao incidir sobre os cabelos que começavam a rarear no alto de sua cabeça (“Isto é uma dupla coroa, querido”, retorquiria Freddie). Nos bastidores, Mercury jamais se esquecia de levar consigo um inalador de vapor, sempre preocupado com a possibilidade de, a qualquer momento, suas cordas vocais tornarem a se inflamar. Se sua saúde fosse afetada por qualquer outra causa, ele jamais a revelou a ninguém.

Entre as bandas acessórias à apresentação do Queen no Hippodrome de Paris estava o grupo de rock britânico Marillion. Liderado pelo sobejamente impositivo escocês Derek Dick — mais conhecido como Fish (“peixe”) —, o Marillion acabara de assinar um contrato com a EMI e emplacara um álbum, *Misplaced Childhood*, na primeira posição nas paradas. “Eu conhecia Roger Taylor dos clubes de Londres”, diz Fish, atualmente. “Nós estávamos sempre no Marquee, e acho que saímos com as mesmas garotas, algumas vezes; mas jamais havia me encontrado com os outros caras, antes.” Na festa posterior à apresentação, em Paris, Fish foi “fisgado” da companhia dos integrantes de sua banda — para desgosto destes — e levado a sentar-se à “mesa do *glamour*” e juntar-se ao Queen, a John Taylor (do grupo Duran Duran) e a Nick Rhodes. “Freddie era encantador, afável e muito divertido”, recorda-se ele. “Brian e eu nos envolvemos em uma conversação profunda sobre a política sul-africana. O Queen havia sido impiedosamente ‘malhado’ por tocar no Sun City, e lembro-me de ter ficado impressionado com a inteligência e a paixão de Brian. Para ser honesto, ‘Deaks’ era um tanto

estranho. O contrabaixista do Marillion estava fora de si e ficava vindo à mesa a todo momento, tentando falar com Deacon a respeito do equipamento que ele utilizava. John Deacon o evitava como podia, mas, após três ou quatro investidas do contrabaixista [do Marillion], virou-se para ele e disse: ‘Quem, diabos, é você?’ Foi muito engraçado. Na manhã seguinte, houve um pedido de desculpas.”

Em Mannheim, Fish foi convidado a juntar-se ao Queen no palco, para a execução de “Tutti Frutti”. “Fiquei pensando: ‘Como é que eu vou fazer isso?’”, diz ele. “Freddie deixara que eu usasse seu microfone de rádio antes, com o Marillion — o que é uma coisa muito incomum que qualquer vocalista faça — e assistiu à nossa apresentação dos bastidores. Ele deu-me as boas-vindas e anunciou meu nome durante a execução de ‘Tutti Frutti’, e, então, realmente colocou-me no meu lugar. Não de maneira depreciativa, mas somente pela sua própria presença no palco. Ele se apropriava do espaço. Ele era o ‘big brother’. Eu não tinha a menor chance.”

Quatro dias depois, em Berlim, o Queen incluiu na apresentação sua versão de “Immigrant Song”, do Led Zeppelin. Mais tarde, a banda eliminaria definitivamente de seu repertório a versão de “Big Spender”, de Shirley Bassey — canção que tanto impressionara aos seus contratantes da Trident, durante a apresentação em Forest Hill, catorze anos antes. “Gimme Some Lovin’”, do The Spencer Davis Group — uma canção que Fred Bulsara costumava atormentar seu colega de faculdade para que a tocasse no órgão da igreja —, também foi acrescentada ao repertório de palco. Tudo isso não era mais do que uma reminiscência do passado do Queen.

Às vezes, o passado parecia ser um “lugar” menos complicado para estar do que o presente. Durante um intervalo, na Holanda, May agendou algum tempo de estúdio para produzir uma gravação demo de Anita Dobson (“Ela é uma pessoa muito ‘rock ’n’ roll”, declarou ele, entusiasmado). De volta à Inglaterra, Christine May logo voltaria a ficar grávida. No dia 5 de junho, a apresentação do Queen no Slane Castle, em Dublin, foi prejudicada pelo mau tempo e por episódios de violência em meio à plateia. Um conselheiro local referiu-se à apresentação como “uma tremenda empulhação; niilista, sensual e antissocial.” Nos bastidores, Mercury — supostamente — teria jurado jamais voltar a apresentar-se na Irlanda.

Fora dos palcos, as atividades de lazer do Queen incluíam campeonatos ferrenhamente disputados de jogos de tabuleiro, tais como *Palavras*

Cruzadas e Trivial Pursuit (um jogo de perguntas e respostas sobre temas de conhecimentos gerais) — embora não deixassem de existir buscas incansáveis por atividades mais “niilistas e sensuais”. “Houve uma apresentação de ‘lésbicas em ação’, em Paris, no início dos anos 1980”, recorda-se alguém que participou de uma turnê. “Mas, em 1986, na Alemanha, o Queen promoveu uma festa em um bordel, após uma apresentação. Eu realmente não acreditei quando me disseram que todas as garotas já haviam sido ‘pré-pagas’... Obviamente, somente os integrantes solteiros da comitiva participaram da festa.” Àquela época, transcorria a Copa do Mundo de Futebol, e o fotógrafo Denis O’Regan juntou-se a Mercury para assistir, pela televisão, à seleção da Alemanha derrotar a equipe do México. “Ao final da partida, Freddie pôs-se em pé de um salto e disse: ‘É isso aí! Vou sair e transar com um alemão!’”

“Na primeira vez que dissemos que gostaríamos de fazer mais apresentações ao ar livre, os promotores não demonstraram muita confiança na capacidade do Queen vender uma quantidade suficiente de ingressos”, revelou Gerry Stickells. Contudo, quando Harvey Goldsmith lançou a alternativa de receber pedidos de ingressos pelo correio para a primeira apresentação do Queen no Wembley Stadium, todos os 72.000 lugares foram vendidos no ato do recebimento de apenas duas remessas de cartas. No final da história, o Queen se apresentaria para 150.000 pessoas durante as duas noites no estádio, em 11 e 12 de junho. Roger Taylor também cumpriu a promessa que fizera aos fãs de que tocaria no maior palco jamais montado no mundo — que, na verdade, era tão grande que o telão de vídeo da banda não cabia no vão existente entre o palco e a cobertura do estádio. Tal como explicou Gerry Stickells, “os projetos arquitetônicos eram horríveis. A distância do palco ao teto não correspondia à medida indicada nas plantas.” Após um telefonema frenético — durante o qual um dos integrantes da equipe itinerante teria sugerido que Stickells “apertasse o botão ‘abortar operação’”, uma grua foi alugada e a equipe — desafiando, mais uma vez, as leis da Física — encontrou um modo de fazer com que o telão coubesse no espaço disponível.

A primeira apresentação do Queen em Wembley aconteceu em uma sexta-feira, sob uma chuva torrencial. O clima melhorou no sábado, quando uma equipe de quinze *cameramen* posicionou-se para gravar todo o concerto, para a Tyne Tees TV. Nos bastidores, Mick Jagger foi visto esgueirando-se pela

área VIP do estádio. “Mick sentou-se em um dos lados do palco e fez um comentário acerca de suas dimensões gigantescas”, recordou-se Gerry Stickells, tempos depois. Na verdade, Jagger estava ali para sondar a concorrência. Os Rolling Stones viriam a fazer suas próprias extravagâncias em Wembley, durante a turnê *Steel Wheels*, três anos depois.

O “efeito *Live Aid*” ainda era claramente perceptível na plateia do Queen, que dividia-se equitativamente entre homens e mulheres e incluía um grande número de fãs de música pop que conhecera o trabalho da banda através de “Radio Ga Ga” e “I Want to Break Free”. As posições ocupadas pelo Queen nas paradas de sucessos naquela semana eram suficientemente eloquentes: “Friends Will Be Friends” estava entre as *Top 20*, e o álbum *A Kind of Magic* ainda se mantinha na lista dos *Top 5*. Porém, era evidente que quando o Queen executava “In the Lap of the Gods... Revisited” — canção que já fora uma pedra-angular de suas apresentações ao vivo — uma parte significativa da plateia sequer fazia ideia do que estava ouvindo.

“Há fãs com quem eu converso, nas ruas, que me dizem: ‘Eu gosto das coisas antigas de vocês, mas não gosto do que vocês estão fazendo agora’”, admitiu Mercury. “Mas, ao mesmo tempo, existem pessoas que gostam do nosso material novo que sequer conhecem o que fizemos há cinco ou seis anos.” Havia, ainda, um elemento mais lúdico acrescentado ao show. A arte da capa de *A Kind of Magic* mostrava caricaturas dos integrantes da banda como se fossem personagem de um desenho animado. Os desenhos foram transformados em bonecos infláveis, cheios com gás hélio, que eram soltos para flutuar sobre a plateia enquanto a banda executava a faixa-título. Três dos bonecos infláveis foram “sequestrados” pela multidão presente em Wembley, mas “Freddie” terminou aterrissando em um jardim, a quilômetros de distância, em Chelmsford, Essex.

A gravação do concerto em Wembley seria lançada, mais tarde, em fitas VHS e em DVD. Em escala sem precedentes, a gravação conseguiu capturar o clima no palco, o triunfalismo da banda e a que seria — embora ninguém pudesse saber, à época — a última apresentação de Freddie Mercury em uma turnê. As bravatas ousadas do vocalista tinham sido parte integrante das apresentações do Queen havia anos, mas, durante a turnê *Magic*, Mercury parecia mais à vontade em seu papel do que nunca. Ele assumia ares de prima-dona, com os olhos fechados e, supostamente, tremendo de emoção por um momento — para, no momento seguinte e com a mesma naturalidade,

piscar maliciosamente para a plateia e atacar a próxima canção. O sorriso erguendo apenas um dos cantos da boca era uma constante, tanto quanto as provocações dirigidas à plateia. “Afinal, na verdade, isto é apenas uma brincadeira”, disse ele. “Mas é uma brincadeira séria.”

O Queen celebrou suas duas noites de apresentação em Wembley com uma *soirée* no Kensington Roof Gardens, ao custo total de oitenta mil libras. Lembrada por um dos convidados como “mais uma noite de excessos orgásticos”, a celebração contou com garçons e garçonetes inteiramente nus — exceto pela pintura que cobria seus corpos, imitando os uniformes usados por esses serviçais — além da costureira claqué de *drag queens* e modelos em *topless*. Uma dentre essas últimas, atração habitual da Página Três do *Sun*, a “modelo-transformada-em-estrela-pop”, Samantha Fox, juntou-se ao expoente do *glam rock* dos anos 1970 Gary Glitter e a Fish, do Marillion, para acompanharem Mercury no palco, durante a execução de “Tutti Frutti” e “Johnny Be Goode”. O grupo batizou-se a si mesmo como Dicky Hart and The Pacemakers.

Enquanto Jim Hutton fora instruído para que permanecesse longe das câmeras, Mercury seria fotografado na festa em companhia de Mary Austin. Para o público, ele ainda mantinha uma “fachada”. A complexidade do relacionamento de ambos, porém, tornou-se evidente quando David Wigg, do *Daily Express* — um dos poucos jornalistas em quem Mercury confiava —, escreveu uma matéria dizendo que Austin pedira a Freddie para que fosse o pai de um filho dela. Mercury, ainda afirmando ser solteiro, teria lhe explicado que preferiria adquirir outro gato de estimação.

Jim Hutton, então, vivia em companhia de Mercury na remodelada Garden Lodge. Seu papel na história também se tornara confuso, uma vez que embora recebesse pagamento como jardineiro da residência de Freddie, ele dormia com o patrão. Mercury era consciente da pressão a que eram submetidos quaisquer de seus parceiros; e ainda mais estranho era o fato de que a função de Mary Austin dentro da organização do Queen a tornava responsável pelo pagamento do salário mensal de seiscentas libras a Hutton. “É como naquelas velhas histórias de Hollywood, nas quais aquelas atrizes maravilhosas simplesmente não podiam levar adiante seus relacionamentos pessoais, porque suas carreiras vinham em primeiro lugar”, disse Mercury. “Isso é o que acontece comigo. Eu não posso fazer a roda-viva parar de girar para dedicar-me a um caso amoroso. A roda tem de continuar a girar, e é

muito difícil para qualquer pessoa viver em minha companhia e ser feliz.”

O Queen deu sequência às suas apresentações em estádios do Reino Unido com shows ao ar livre na Áustria e na Hungria comunista. Embora Elton John, o velho “companheiro de lutas” da banda, já tivesse se apresentado em Budapeste, o Queen seria a primeira banda de rock internacional a apresentar-se no que a EMI alardeou como “o primeiro concerto de rock em um estádio detrás da Cortina de Ferro”.

A banda chegou a bordo de um hidrofólio, deslizando sobre o Rio Danúbio, com Roger Taylor envergando um *blazer* náutico e Mercury perguntando sobre quantos quartos havia na Casa do Parlamento húngaro, e se o imóvel acaso estaria à venda. O Queen foi conduzido através da massa de fãs, repórteres de jornais e equipes de TV que apinhava o atracadouro e levado diretamente à Embaixada Britânica, onde uma recepção formal fora organizada em sua homenagem. Para o governo húngaro, ter uma banda de rock ocidental apresentando-se em Budapeste era algo que poderia ser propagandeado como um exemplo de incentivo à melhoria das relações entre os lados oriental e ocidental da Guerra Fria. A motivação do Queen, no entanto, era muito mais simples: “Nós gostamos de nos apresentar em lugares onde isso seja um desafio”, disse Brian May. “O que aconteceu com relação a Budapeste foi o mesmo que havia acontecido com a América do Sul. Alguém chegou e disse: ‘Ei, vocês estão fazendo o maior sucesso em tal lugar. Por que vocês não fazem algumas apresentações por lá?’” Enquanto isso, o presidente dos cinco mil membros da organização húngara chamada “Fã-Clube Oficial do Queen” queixava-se que apenas cem dos seus associados haviam conseguido adquirir ingressos para a apresentação. “O Queen, agora, só quer saber do dinheiro”, disse ele a um repórter da *Sounds*.

Para a administração dos negócios do Queen, a viagem também poderia ser encarada como a oferta de “um ramo de oliveira” à imprensa, simbolizando um desejo de paz. Vários jornalistas da Fleet Street (rua de Londres em que se concentraram as sedes dos maiores órgãos de imprensa e de comunicação do Reino Unido até a década de 1980, cujo nome tornou-se sinônimo de “grande imprensa”) e o redator David Quantick, do *New Musical Express*, haviam sido convidados para presenciar o evento. Em pouco tempo, Quantick viu-se mantendo uma conversa com Mercury, a despeito de haver sido prevenido de que o vocalista não concederia entrevistas a ninguém. “Eu não deveria estar falando com você”, protestou Freddie, antes de desconsiderar o

protocolo e prosseguir com a conversação, convidando David para que se juntasse à banda durante o jantar.

“Nós chegamos a um lugar chamado de ‘restaurante de caçadores’”, diz Quantick, hoje em dia. “Freddie disse ao seu empresário: ‘Peça muito do que houver de melhor. Muita carne, para todo mundo!’” À mesa, ao lado de Roger Taylor, sentava-se uma loira elegantíssima, embora se encontrasse visível e terrivelmente embriagada. Não demorou para que ela se tornasse o centro das atenções de Mercury. “Freddie inclinou-se para falar com ela”, recorda-se Quantick, “enquanto Roger protestava: ‘Não comece! Não de novo!’ Mas, oh, sim: aconteceu, de novo.” “De que tamanho é a sua vagina, querida?”, perguntou-lhe Freddie. “Você consegue esticá-la até acima da sua cabeça, querida?” Em meio a muitas risadas, especialmente da parte do intérprete da banda, e de alguns gestos agressivos da loira, Mercury recuou — “Eu só estou brincando, querida” — e ofereceu um cigarro à sua vítima. Mais tarde, enquanto esperavam junto à esteira de bagagens no Aeroporto de Heathrow, o relações-públicas do Queen aproximou-se discretamente de Quantick e perguntou-lhe se havia submetido a transcrição dos diálogos de sua entrevista à aprovação dos empresários da banda, antes que esta fosse publicada. O jornalista respondeu negativamente.

Na noite do show, o Queen apresentou-se para uma plateia de oitenta mil pessoas, que se encontravam no interior do Neptstadion, além de um número estimado de 45.000 outros fãs que ouviram o espetáculo do lado de fora do estádio, dentre os quais se incluíam pessoas que tinham viajado até ali desde lugares tão distantes como Odessa e Varsóvia. Antecipadamente, foi anunciado que o governo recomendara às forças de repressão para que agissem de modo “leniente quanto à restrição do comportamento da plateia” — embora não fosse permitido comer ou fumar nas dependências do estádio durante a apresentação. Mercury e May tinham passado três dias ensaiando uma canção popular húngara, “Tavaszi Szél Vizet Araszt”, que pretendiam executar, naquela noite. “Freddie escreveu a letra na palma de sua mão”, diz o fotógrafo Denis O’Regan. “Durante a execução da canção, ele ficou estalando os dedos e olhando para a sua mão, tentando ler as palavras que escrevera ali.” Não obstante, aquele foi um ponto de transformação na apresentação. “A princípio, a plateia não soube como reagir”, disse Brian May. “Mas, quando eles se deram conta de que estávamos tocando aquela canção a sério, a reação foi ensurdecadora.” A experiência foi registrada em

Magic: Queen in Budapest, um documentário e uma filmagem do concerto, com duração de 85 minutos, cujo lançamento ocorreria no ano seguinte. Parafraseando Mercury, mais um país fora “conquistado”.

Menos de uma semana depois, o Queen voou à Espanha, para fazer quatro apresentações ao ar livre. Entrevistado em um programa de televisão sobre artes, Mercury revelou sua admiração pela cantora de ópera espanhola Montserrat Caballé. Mercury era, de fato, um grande apreciador de ópera, e vira Caballé apresentar-se em Los Angeles e na Royal Opera House, em Londres. O comentário feito diante das câmeras de televisão chegou aos ouvidos de Caballé, que estava excursionando fora de seu país natal, à época. Contudo, apenas alguns meses depois, ambos começariam a trabalhar juntos no que seria o álbum mais ambicioso de Mercury, até então.

A turnê Magic foi concluída em 9 de agosto, diante de 120.000 pessoas, no Knebworth Park. Àquela altura, os números relativos à turnê já haviam passado à História, por seus próprios méritos: cinco mil amplificadores, quase catorze quilômetros de cabos, um telão de seis por nove metros... A cada apresentação, as bandas de apoio do Queen refletiam o gosto “católico” da atração principal: o estiloso astro pop Belouis Some (graças ao sucesso que emplacara à época, “Imagination”), os valorosos *rockers* celtas do Big Country, e o velho “companheiro de copo” de Roger Taylor, Rick Parfitt, com seu grupo Status Quo. O Queen chegava aos bastidores das apresentações a bordo de dois helicópteros, um dos quais havia sido decorado com as chamativas caricaturas da capa do álbum.

No palco, o Queen funcionava como um relógio. Mas, diferentemente das apresentações do início de carreira, agora a banda tocava para um “mar de gente” que parecia não ter fim. A plateia de um estádio podia ser contida. No Knebworth Park, porém, a multidão de 120.000 seres humanos presentes desaparecia na distância, para além das barracas de *fast food* e de bebidas, estendendo-se até tão longe quanto as copas das árvores no horizonte. Próximo do palco, mas fora do alcance visual da banda, um jovem fã de 21 anos de idade foi esfaqueado em uma briga de bêbados. Tragicamente, a quantidade de pessoas tornou impossível a aproximação de uma ambulância até o ponto em que o rapaz se encontrava, antes que ele sangrasse até a morte. Sobre o palco, ao final da execução de “Radio Ga Ga”, John Deacon desvencilhou-se de seu contrabaixo e atirou-o contra o amplificador ao qual o instrumento estava conectado.

“John já havia estraçalhado o contrabaixo que costumava utilizar, em outra apresentação”, revela Peter Hince, que, dos bastidores, assistia ao acesso de fúria. Hince, então, recuperou o instrumento, que ainda encontrava-se inteiro, tornou a afiná-lo e devolveu-o ao dono. “John veio ao meu encontro, durante o apagar das luzes, antes do bis, e começou a desculpar-se. Eu disse: ‘Está tudo bem, John. Está tudo bem... Eu o consertei.’ Ele não estava irritado com seu equipamento, e ele não estava irritado comigo. Eu não sei o que aconteceu. John agira estranhamente durante aquela turnê, fazendo coisas que não combinavam com a sua personalidade.” “Tive uma sensação estranha quando John atirou seu contrabaixo nos bastidores”, diz Denis O’Regan. “Havia um senso de finitude.”

“Estou passando por uma fase muito incerta da minha vida”, confessou Deacon, à época, atribuindo seus sentimentos às “incertezas do ramo musical e de ser integrante de uma banda”. Um dos mais antigos amigos de Deacon, mais tarde, explicaria que “toda aquela pressão costumava deixá-lo um tanto doente. Quando ele [Deacon] retornava de uma turnê, não conseguia voltar a ser uma pessoa normal.” “Os integrantes do Queen voltaram a ser superastros, mais uma vez, com a turnê *Magic*”, acrescenta Peter Hince. “John gostava disso, mas acho que ele decidira que já tinha tido o suficiente, muito antes de o Queen se dissolver: logo depois de *Hot Space*, provavelmente; antes mesmo que eles iniciassem *The Works*. Mas, então, ele obteve um grande sucesso com “I Want to Break Free” e sentiu-se inspirado, outra vez. Então, houve o *Live Aid*... Mas John sempre tentava bancar o ‘advogado do diabo’ com todo mundo. Ele também se escravizava, cuidando dos interesses comerciais do Queen junto aos contabilistas, e pensando: ‘Para onde isto vai, agora?’”

Mercury encerrou a apresentação usando a coroa e envolto em seu “manto real”, dizendo: “Boa noite e doces sonhos” — as últimas palavras que ele proferiria durante um concerto do Queen. Nos bastidores, as celebrações pós-apresentação já estavam rolando à solta, com mulheres lutando na lama, pessoas “cavalgando” sobre as costas de outras, mais bebidas, mais drogas, mais “agregados”... Não demorou muito para que Freddie se dirigisse para o seu helicóptero e retornasse voando para Londres. Durante a turnê *Magic*, o Queen apresentou-se diante de mais de quatrocentas mil pessoas, obtendo um faturamento bruto superior a onze milhões de libras. Durante o voo de volta para casa, as celebrações foram interrompidas pela notícia do esfaqueamento

fatal.

Anos depois, Brian May recordaria um incidente ocorrido na Espanha, apenas alguns dias antes da apresentação no Knebworth Park: “John e Freddie estavam tendo um desentendimento sem importância, e Freddie disse: ‘Bem, eu não estarei sempre aqui para fazer isso.’” Inicialmente, o guitarrista desconsiderou o comentário. Analisando-o em perspectiva, porém, aquela fora a primeira indicação de que Mercury pudesse estar considerando a possibilidade de abandonar as turnês. De fato, logo ele deixaria claro as suas intenções. Segundo May, Freddie teria afirmado: “No final desta turnê’, não vou mais querer fazer isso.” “Tal afirmação não era característica da personalidade dele, que costumava ‘topar tudo’, mostrando-se sempre muito forte e bem-disposto. Nós achamos que aquela, talvez, fosse uma fase que ele estivesse atravessando, ou que houvesse algo errado, momentaneamente. Lembro-me de haver mantido aquele pensamento em minha memória, mas, depois, afastei-o.”

“Depois da apresentação no Knebworth, tive a sensação de que o Queen jamais voltaria a apresentar-se ao vivo”, diz Peter Hince, que, então, deixou seu trabalho junto à equipe para dedicar-se a uma nova carreira profissional, como fotógrafo. “Acho que ele não queria tornar-se uma paródia de si mesmo. Acho que Freddie pensava que ainda poderia fazer música e gravar vídeos; mas não creio que ele desejasse parecer-se com uma piada.” A despeito do sucesso obtido em Wembley e no Knebworth Park, o Queen não pôde ser persuadido a fazer uma excursão à América do Norte. “Gerry Stickells chegou a conversar com promotores nos Estados Unidos e a agendar provisoriamente algumas datas para a turnê *Magic* naquele país”, insiste Hince. “Ele pretendia fazer com que a banda se apresentasse em alguns lugares fechados, em Nova York, Los Angeles... Durante a turnê, Gerry telefonava a esses promotores dizendo-lhes como estávamos nos saindo bem na Europa.” Mais tarde, no Reino Unido, o compacto seguinte do Queen, “Who Wants to Live Forever” alcançaria a 24ª posição nas paradas de sucessos. Na América do Norte, porém, a “imitação de Diana Ross” de Mercury em “Pain is So Close to Pleasure” sequer chegou a figurar nas paradas.

Em setembro, após celebrar seu 40º aniversário, Mercury voou ao Japão, em férias. Ao retornar, constatou que o *News of the World* afirmava que ele havia secretamente se submetido a um teste para a detecção da AIDS em uma

clínica da Harley Street. Apenas alguns dias depois, o *Sun* estampou em sua primeira página uma fotografia de Mercury ao desembarcar em Heathrow, voltando de sua “viagemzinha de compras de 250.000 libras ao Japão”, sob a seguinte manchete: “EU PAREÇO ESTAR MORRENDO DE AIDS? ESBRAVEJA FREDDIE.” Mercury disse ao repórter do *Sun* que se encontrava “em plena forma e saudável”. Embora tenha negado haver se submetido a qualquer teste, era impossível para ele continuar a ignorar o que acontecia à sua volta. Tony Bastin, um ex-namorado de Freddie e — supostamente — o “muso” inspirador da canção “Play the Game” contraíra AIDS e viria a morrer em novembro.

Então, May distanciava-se de seus problemas conjugais planejando um novo álbum solo e trabalhando com a farsesca banda de heavy metal Bad News, que ele formara com os atores cômicos Rik Mayall, Nigel Planer e Adrian Edmonson. Mercury seguiu-lhe o exemplo. Em novembro, Freddie agendou horários no Townhouse Studios, em Londres, para gravar um novo compacto, com uma versão do sucesso de 1956 do grupo vocal The Platters, “The Great Pretender”. A escolha da canção parecia perfeita. Mercury coproduziu o compacto com Mike Moran, um tecladista e arranjador musical que conhecera quando trabalhara no musical *Time*. Moran já experimentara brevemente o *status* de um astro pop, quando sua canção “Rock Bottom” foi escolhida para representar o Reino Unido na competição musical *Eurovision Song Contest*, em 1977. Moran viria a tornar-se um grande colaborador musical e um amigo muito chegado de Mercury.

No vídeo promocional de “The Great Pretender”, dirigido por David Mallet, Roger Taylor e o velho amigo de Mercury Peter Straker aparecem vestidos como mulheres, havendo Taylor obtido uma semelhança particularmente notável com uma boneca de pano de Tina Turner. Freddie, por sua vez, recriava alguns dos papéis mais famosos que já representara no vídeo, inclusive os de “Bohemian Rhapsody” e “I Want to Break Free”. Com o rosto totalmente barbeado e vestindo um terno rosa, ele terminava o vídeo descendo por uma escadaria em estilo hollywoodiano, ladeado por uma centena de figuras recortadas em papelão representando ele mesmo.

Assistindo à gravação da cena estava Chris Chesney. Em 1970, o rapaz então conhecido apenas como Fred Bulsara integrara, por um breve período, a banda Sour Milk Sea, liderada por Chesney. Chris havia continuado a fazer música, mas, então, encontrava-se empregado no departamento de arte da

companhia produtora de David Mallet. “Para mim era algo muito embaraçoso ser visto trabalhando nas coisas do Queen”, diz ele. “Eu não queria que aquilo fosse visto como uma admissão de fracasso. Não queria que eles pensassem que eu havia estragado tudo. Por isso, tentei manter-me o mais afastado possível.”

Contudo, incapaz de conter-se, Chesney esgueirou-se no set de filmagem de “The Great Pretender”. “Fiquei em meio às sombras, tentando não ser notado. Mas, quando estava sobre aquela enorme escadaria infinita, Freddie avistou-me: ‘Chris! Como vai você?’ Ele veio correndo até mim e levou-me ao seu camarim.” Aquela era a primeira experiência de Chesney com Freddie Mercury. “‘Você quer champanhe?’ Ele estalou os dedos e, imediatamente, havia champanhe. Lembro-me de que ele desistira da vodka porque beber aquilo estava caindo de moda. Então, em seguida, ele disse: ‘Cheire uma carreira de cocaína... Cheire uma carreirinha...’ Mas, foi legal. Foi como se os anos tivessem retrocedido. Ele me disse: ‘Você tem de tocar no meu próximo álbum. Eu vou chamar você.’ Naturalmente, ele jamais me chamou; e eu fiquei sem jeito de telefonar para ele.” Chris Chesney jamais voltaria a ver Fred Bulsara.

Em dezembro, o Queen lançou mais um álbum gravado ao vivo, *Live Magic*. De maneira desconcertante, várias canções — inclusive “Bohemian Rhapsody” — foram editadas e reduzidas para que coubessem no disco. Enquanto alguns seguidores fizessem eco às palavras do fã-clubê húngaro do Queen (“O Queen, agora, só quer saber do dinheiro”), todos compraram o disco, mesmo assim, levando o álbum da banda à terceira posição nas paradas, a tempo para o Natal.



Considerando-se toda a especulação que afligia sua vida privada, havia certo senso de adequação quanto a Freddie Mercury cantar “The Great Pretender” (literalmente, “O Grande Fingidor”, em português). “‘The Great Pretender’ é um excelente título, porque eu sou ‘O Grande Fingidor’”, disse ele. O público concordou com sua opinião, levando o compacto a figurar na lista dos *Top 5*, em fevereiro. Enquanto isso, os elogios dirigidos a Montserrat Caballé na

televisão espanhola chegavam ao conhecimento da estrela da ópera. O promotor do Queen na Espanha, Pino Sagliocci, estava organizando um espetáculo musical para a TV — chamado *Ibiza 92* —, para celebrar a nomeação da Espanha como país-sede dos Jogos Olímpicos de 1992. Ele desejava ardentemente que Freddie Mercury cantasse com Montserrat Caballé.

Sagliocci agendou uma reunião e, em março, Mercury viajou à Espanha — levando consigo Mike Moran, para dar-lhe apoio moral —, para um almoço em companhia de Caballé, no Ritz Hotel, em Barcelona. A soprano que, então, contava 53 anos de idade era reverenciada por toda a sua Espanha natal e por todo o mundo da ópera. Ao contemplá-la deslizando pelo hotel, cercada por seus “cortesãos” (“como se fosse a Rainha de Sabá”, disse Moran), Mercury deu-se conta de que deixara, repentinamente, de ser a pessoa mais importante presente no recinto. “Fiquei nervoso”, admitiu ele. “Eu não sabia como me comportar, ou o que dizer a ela.”

O almoço foi uma ocasião um tanto cerimoniosa, mas Mercury fora preparado e conseguiu fazer com que Montserrat ouvisse à gravação de uma canção operística que havia composto em parceria com Moran, intitulada “Exercises in Free Love”. “Este sou eu fingindo ser você”, disse ele à diva, antes de oferecer-lhe a canção. Para sua surpresa, ela a aceitou, e informou à dupla que pretendia executá-la no mês seguinte, durante o concerto que daria na Covent Garden Opera House. Então, ela deu tapinhas nas costas de um estupefato Moran, dizendo-lhe fazer questão de sua presença, para que tocasse na apresentação.

Mais tarde, depois da apresentação na Covent Garden, um acordo foi selado: Freddie comporia uma nova canção para que ele mesmo e Caballé apresentassem no especial de TV de Sagliocci, e ambos gravariam, juntos, um álbum de duetos. “Pensei comigo: ‘Meu Deus! O que vou fazer, agora?’”, disse Mercury. Outra grande distinção entre os universos do rock e da ópera manifestou-se quando Montserrat informou a Freddie que dispunha de apenas três dias para a gravação do álbum de ambos.

A despeito das restrições de prazo, Mercury pôs de lado os planos para a gravação de outro álbum solo e iniciou o processo de composição tendo em mente o álbum de duetos, contando com a colaboração de Mike Moran e — para uma canção — do letrista Tim Rice. Eles terminariam compondo oito novas canções, entre as quais se incluía “Barcelona”, uma peça musical que

homenageava a nova cidade-sede dos Jogos Olímpicos. Com uma letra composta nos idiomas inglês e espanhol, a canção proporcionava tanto à grande diva da ópera quanto ao seu parceiro astro do rock oportunidades para que brilhassem. Caballé adorou o trabalho. Contudo, sua agenda ainda era um problema; e Freddie teve de enviar-lhe — por um mensageiro especial — as gravações nas quais improvisava, ele mesmo, os vocais da soprano, para que ela concedesse sua aprovação.

Quando Caballé finalmente viajou a Londres para uma sessão de gravação, Mercury tornou-se ainda mais loucamente agitado. “O nervosismo de Freddie nos deixava, a todos, ainda mais nervosos”, diz John Brough, o engenheiro de som “residente” do Townhouse Studios. “Montserrat só havia sido gravada ao vivo, antes. Por isso, David Richards e eu pensamos: ‘Nós nunca gravamos uma cantora de ópera aqui, no estúdio. Que tipo de microfone devemos utilizar?’ Depois, nos demos conta de que, talvez, ela jamais tivesse utilizado fones de ouvido, antes. Então, posicionamos dois alto-falantes, um de cada lado da posição em que ela ficaria.”

Mercury ainda identificara outro problema antes da chegada de Montserrat ao Townhouse: a condição das instalações sanitárias do banheiro feminino. “De repente, Freddie perguntou: ‘Há um toalete das Damas, aqui? Eu vi somente o toalete dos Cavalheiros!’”, ri-se Brough. “Alguém lhe mostrou o banheiro ‘das Damas’, e ele achou-o muito insatisfatório, pedindo ao administrador que providenciasse a limpeza e a organização do local. Ele ofereceu-se para pagar pelo serviço, ainda que, considerando o dinheiro que o Queen gastara no Townhouse, isso não fosse necessário. Quando, afinal, Montserrat chegou, tudo estava em ordem, e todos puderam relaxar. Mas, até então, todos estávamos como uma pilha de nervos.” O que viria a ser o álbum *Barcelona*, de Mercury e Caballé, não seria completado antes de junho do ano seguinte, quando a vida de Freddie seria dominada por uma grande inquietação.

No início de abril, o Queen foi agraciado com o prêmio Ivor Novello, por sua “Extraordinária Contribuição para a Música Britânica”. Contudo, esta seria a única notícia boa que a banda receberia naquele mês. A alguma altura entre meados de abril e o início de maio de 1987, Mercury recebeu a notícia que tanto temia. Segundo Jim Hutton, foi durante o feriado da Páscoa que Freddie contou-lhe haver se submetido a uma biopsia, tendo o seu médico particular recolhido uma amostra de tecido de seu ombro. Dias depois,

Mercury contou-lhe que fora diagnosticado como HIV positivo.

Entrevistada em 2000, Mary Austin relatou uma versão diferente do episódio. Mary recordou-se haver recebido um telefonema urgente do médico particular de Freddie — um clínico generalista —, dizendo-se preocupado porque as mensagens que deixara gravadas na secretária eletrônica do cantor vinham sendo ignoradas. Mary advertiu Freddie para que entrasse em contato com seu médico, mas, quando este último telefonou-lhe novamente, Mercury ainda não lhe havia respondido. Austin, segundo suas próprias palavras, insistiu “até que o clínico revelasse por que precisava falar com Freddie tão urgentemente. Meu coração caiu-me até os pés, quando ele me disse...”

Tal como Peter Freestone explicou, “ninguém pode ter certeza quanto a quem transmitiu o que para quem”; mas, tanto ele quanto o fotógrafo do Queen, Mick Rock, sugeriram que Mercury provavelmente tenha-se infectado durante sua época de “embalos quentes” em Nova York (segundo Freestone: “No início dos anos 1980, rolou de tudo, nos Estados Unidos”). Uma vez que constatou estar doente, Mercury demonstrou o mesmo pragmatismo com que enfrentara todas as outras crises durante sua vida. Ele disse a Jim Hutton que compreenderia se este quisesse pôr fim ao relacionamento dos dois — coisa que Jim recusou-se a fazer. Então, ele informou ao gerente administrativo do Queen, Jim Beach, de sua condição de saúde. Seus funcionários em Garden Lodge, Joe Fanelli e Peter Freestone, também seriam informados sobre o mal de que ele padecia. Algum tempo ainda seria necessário para que ele compartilhasse a novidade com seus companheiros de banda; mas, nesse ínterim, todos os que conheciam o fato juraram manter segredo.

Contudo, havia ainda mais más notícias por vir. Em 1985, Paul Prenter fora demitido de seu emprego no escritório do Queen. Mercury, pessoalmente, concordara em empregar Prenter; mas, havia um ano, o trabalho minguara e Paul estava ficando sem dinheiro. Em uma das demonstrações do que Peter Hince chama de “a confiança cega de Freddie”, Prenter recebeu as chaves do apartamento de Mercury em Stafford Lodge, e, segundo Jim Hutton, “Freddie deu-lhe dinheiro suficiente para que pudesse ir aonde quisesse durante as festas natalinas.” “Tanto quanto posso me lembrar, Prenter deu uma festa no Stafford Terrace, e deixou o lugar completamente destruído”, prossegue Hince. “Então, Freddie sacou-o fora; e Paul começou a proferir ameaças: ‘Vou fazer isso! Vou fazer aquilo!’ E foi exatamente o que

ele fez...”

No dia 4 de maio de 1987, o *Sun* estampou uma aviltante manchete em sua primeira página: “AIDS MATA DOIS AMANTES DE FREDDIE” — que ainda exibia fotografias do vocalista acompanhado por Tony Bastin e pelo comissário de bordo de uma companhia aérea chamado John Murphy (embora Peter Freestone viesse a insistir, tempos depois, que Mercury e Murphy jamais tivessem sido amantes). A história continuava nas páginas internas do jornal. Sob o título “TELEFONEMA ATERRORIZANTE ÀS QUATRO DA MANHÃ”, o “braço-direito do cantor, Paul Prenter” revelava que, no dia 29 de abril, Freddie telefonara para ele, a altas horas da madrugada, dizendo-se aterrorizado porque estaria morrendo de AIDS. Mais adiante na matéria, Prenter afirmaria que Mercury teria mantido relações íntimas com “centenas de homossexuais”.

A revelação do *Sun* iria prolongar-se pelos próximos dias, com Prenter fornecendo detalhes sobre os excessos, embalados a cocaína, cometidos por Mercury em companhia de outros astros do rock; sobre como Michael Jackson o teria flagrado consumindo a droga; e sobre “a verdade” quanto ao afastamento de Freddie de seu antigo amigo Kenny Everett (aparentemente porque o DJ gostava de cheirar a cocaína de Mercury, mas jamais contribuía para pagar pelo que consumia). A história do jornal obteve grande repercussão devido às revelações sobre o consumo de drogas, pois, anos antes, Freddie fizera uma declaração — não totalmente verdadeira — ao *Evening Standard* dizendo ser o Queen “provavelmente a banda de rock mais ‘careta’ do pedaço”. O capítulo final da história de Prenter foi publicado no dia 7 de maio, ilustrado por várias fotografias do arquivo particular do jornal: Freddie com Winnie Kirchberg, Freddie com “Vince, o Barman”... Prenter ainda revelou que o tipo de homem ideal para Freddie era o ator Burt Reynolds, e expôs a identidade de Jim Hutton como a do amante com quem Freddie vivia.

Rumores deram conta de que Prenter teria embolsado 32.000 libras do *Sun*. Mais tarde, ele telefonaria para Garden Lodge, alegando ter sido pressionado pelo jornal para que vendesse sua história. Mercury recusou-se a receber seus telefonemas. No dia 10 de maio, o *News of the World* publicaria uma breve declaração supostamente redigida em nome de Freddie, na qual ele acusaria Prenter de “usar os nomes de pessoas mortas para ganhar dinheiro” e afirmaria que “ele [Prenter] fez todas as mesmas coisas que eu fiz... E mais.”

No final de maio, Mercury voou para Ibiza, para passar um feriado e para apresentar-se no *Ibiza 92 Festival*. O desejo de Pino Sagliocci tornara-se realidade: Freddie e Montserrat Caballé interpretariam “Barcelona” diante de seis mil convidados no Ku Club, em San Antonio. Entre as celebridades que também se apresentariam no evento contavam-se o ator cinematográfico Harrison Ford, o futebolista argentino Diego Maradona, Chris Rea, o Duran Duran, o Spandau Ballet e o Marillion. Freddie e seus acompanhantes estabeleceram uma “base de operações” no Pike’s Hotel, um *resort* exclusivo, distante dos olhares curiosos. À luz das recentes alegações publicadas no *Sun* e na presença de tantos colegas de profissão e rivais, Mercury sabia estar sob estrita vigilância.

Fish, do Marillion, passara várias noites, até muito tarde, e vira amanhecer vários dias em companhia do vocalista, durante a turnê *Magic* (“aquelas eram noites de Stolly e Peruana”, admite ele, referindo-se à vodka Stolichnaya e à cocaína, supostamente originária do Peru). “Quando fui aos bastidores do Ku Club, notei que as coisas estavam muito diferentes”, diz ele. “A atmosfera era grave e sombria. Tudo havia mudado. Havia um clima de tensão e apreensão.” Barbara Valentin chegara de Munique, e fora imediatamente informada de que seu ex-amante encontrava-se doente. Segundo uma entrevista realizada com a atriz, Mercury precisava usar uma quantidade adicional de maquiagem para disfarçar a descoloração de suas faces — um sintoma evidente do sarcoma de Kaposi. Se essa informação era verdadeira, pode-se dizer que o disfarce foi convincente. Freddie deu a impressão de estar “vendendo saúde” quando subiu ao palco, naquela noite.

Mercury e Caballé eram as atrações principais do evento, embora ambos se limitassem a dublar suas vozes enquanto eram acompanhados por Mike Moran, um coro e uma orquestra. Os dois formavam um casal improvável: a majestosa diva, usando um vestido diáfano de renda negra, e Mercury envergando um *smoking*, com sua perna direita agitando-se espasmodicamente fora do ritmo, tal como ele costumava fazer ao apresentar-se nos palcos com o Queen.

Apesar de jamais haver ouvido “Barcelona” antes, a plateia ovacionou, em pé, a dupla. Em outubro, o compacto com a canção renderia ao casal uma posição entre as *Top 10* nas paradas do Reino Unido. A implausível colaboração não parecia algo despropositado para Freddie. Na verdade, aquilo era outro notável capítulo na história de Fred Bulsara: depois de haver-

se transformado em um astro do rock, nos anos 1970, ele dançou com o Royal Ballet, recriou-se a si mesmo como astro pop, nos anos 1980, e, agora, acrescentava o desempenho como cantor de ópera ao seu repertório. “Isso tudo é tão ridículo, quando se pensa a respeito”, ponderou ele. “Ela e eu, juntos... No entanto, musicalmente nós tínhamos ‘alguma coisa’, quando estávamos juntos, que fazia com que não importasse como nos parecíamos ou de onde tínhamos vindo.”

David Wigg, do *Daily Express*, viria juntar-se a Mercury e seus amigos em Ibiza, naquele verão, para celebrar o 41º aniversário do vocalista. Tal como os outros, ele também tinha suas suspeitas, mas Freddie não cederia, informando a quem perguntasse sobre quaisquer sinais de sua saúde debilitada que estes seriam devidos ao consumo excessivo de bebidas alcoólicas (“É o meu fígado, querido”). Seus companheiros de banda no Queen alimentavam as próprias suspeitas, mas, tal como admitiu Roger Taylor, “por um longo tempo, tentamos dizer a nós mesmos que se tratava de outras coisas.”

Com o Queen ainda em meio a um hiato, o documentário *The Magic Years* seria o único lançamento da banda no ano de 1987. A Queen Films demonstrou seu aguçado tino comercial ao dividir o documentário em três filmes quase distintas, abrindo espaço para a inserção de antigos vídeos promocionais, filmagens dos bastidores do Queen durante as gravações de “One Vision” e entrevistas com fãs muito especiais, tais como Mick Jagger, Elton John e Paul McCartney.

Longe da banda, a vida particular de Brian May estava, rapidamente, se tornando semelhante a um enredo de telenovela. No dia de Natal de 1986, mais de trinta milhões de telespectadores assistiram a Angie Watts, o personagem interpretado por Anita Dobson em *EastEnders*, receber os documentos referentes ao divórcio de seu marido na novela. Na vida real, May e Dobson continuavam negando que mantivessem um caso amoroso. Contudo, May estava compondo e produzindo um álbum para Anita. Ao mesmo tempo, a banda Bad News, “protegida” de May, foi malsucedida com o lançamento de sua versão grosseiramente satírica de “Bohemian Rhapsody”, produzida por Brian, que estagnou nas paradas. Embora Deacon cantasse os vocais de fundo na gravação, nem todos os integrantes do Queen mostraram-se tão entusiasmados pela “releitura” de seu maior sucesso.

Roger Taylor passaria o verão entre um estúdio e outro, na Inglaterra, na

Suíça e na Itália, gravando faixas para mais um álbum solo. Tendo cantado e tocado, ele mesmo, todos os instrumentos nas gravações, Taylor finalmente decidiu formar uma banda para sair em turnês. “Se Phil Collins consegue fazer tudo o que faz... e ainda atuar, eu também consigo participar de duas bandas”, gracejou ele. “Além do mais, o Queen não tem trabalhado muito, ultimamente.”

Com o beneplácito do Queen, Taylor publicou dois anúncios na imprensa musical: “Baterista de uma grande banda de rock procura músicos”, dizia um deles; e “Se você acha que é bom o bastante e quer ser um astro, ligue para este número”, dizia o outro. Inicialmente, Taylor receou atrair mais fãs do Queen do que verdadeiros instrumentistas; mas, afinal, decidiu-se pela escolha de três jovens desconhecidos: o baterista Josh Macrae, o guitarrista Clayton Moss e o contrabaixista Peter Noone. Spike Edney foi convocado para assumir os teclados, enquanto Taylor encarregou-se da guitarra rítmica e dos vocais principais. Recusando-se a usar o nome Roger Taylor como uma marca, ele fez com que a banda fosse “batizada” simplesmente como The Cross.

Taylor fechou um acordo com a Virgin, e o projeto que fora iniciado como seu terceiro álbum solo acabou tornando-se o álbum de estreia do grupo The Cross, intitulado *Shove It*. O primeiro compacto da banda, “Cowboys and Indians”, foi lançado em setembro. “Eu sou apenas um acessório”, declarou Taylor à *Sounds*. “Uma das partes de um todo coeso.” A verdade, porém, era bem diferente. A banda The Cross deveria fazer uma aparição em um programa de televisão, transmitido nas manhãs de sábados, chamado *Number 73*, e John Brough foi chamado para mixar a canção. “Roger nos informou que teria de chegar ao estúdio de televisão a bordo de um micro-ônibus, com os outros integrantes da banda”, diz Brough. “Então, eu e ‘Crystal’ [Chris Taylor] os seguimos, a bordo do Bentley de Roger. Quando ‘Crystal’ e eu chegamos ao estúdio, a coordenadora de produção perguntou se nós havíamos trazido a banda. Nós tivemos de dizer: ‘Não. Eles estão chegando, logo atrás de nós, em um micro-ônibus...’ Esse arranjo durou uns dois dias, antes que Roger decidisse voltar a viajar a bordo do Bentley.” Lamentavelmente, o milionário “general” da banda The Cross, com seu Aston-Martin e sua casa de veraneio em Ibiza, jamais viria a colocar-se no mesmo nível de seus “soldados”.

“Cowboys and Indians” foi um fracasso, mas, de todo modo, o álbum

Shove It foi lançado no mês de fevereiro seguinte. May, Deacon e Mercury participaram como convidados, com Freddie cantando os vocais principais em “Heaven For Everyone”, uma canção que não fora selecionada para integrar *A Kind of Magic*. O álbum era uma amostra corriqueira da música pop típica dos anos 1980, com uma influência ligeiramente perceptível do, então, grupo favorito de Taylor, o INXS, e somente a característica “abrasividade” do baterista do Queen lhe conferia alguma personalidade. *Shove It* chegou a figurar na lista dos *Top 50*, mas os compactos lançados subsequentemente proporcionaram um retorno ainda mais decepcionante. Isso foi outro lembrete de que o Queen, como um todo, era maior do que a soma de suas partes; mas a banda The Cross proporcionava a Taylor algo que ele não tinha mais com o Queen: a oportunidade de apresentar-se ao vivo. Por isso, ele não desistiria tão facilmente de seu projeto.

O ano de 1988 foi verdadeiramente desafiador para todos. Taylor casou-se com Dominique Beyrand no escritório de registros civis de Chelsea, tendo Mercury e Mary Austin como testemunhas. Apenas algumas semanas depois, ele se mudaria da casa de sua recém-constituída família para um novo apartamento, em companhia de uma modelo de 25 anos de idade, chamada Deborah Leng, que havia pouco tempo causara grande celeuma entre os leitores do *Daily Mail*, ao aparecer mordendo uma fálica barra de chocolate Cadbury Flake em um comercial de televisão. Naturalmente, a imprensa ficou fascinada com os novos arranjos domésticos do baterista; e o casamento “relâmpago” alimentou a suspeita generalizada de que os astros do rock faziam as coisas de maneira diferente dos reles mortais. Ao que tudo indicava, o casamento teria sido necessário para assegurar a estabilidade financeira dos dois filhos do casal, após a separação de seus pais.

Ainda mais estranhamente, naquele mesmo mês, John Deacon lançaria um compacto de grande sucesso — ou quase. O contrabaixista fizera uma discreta figuração no vídeo promocional da paródia em ritmo de hip-hop “Stutter Rap”, do grupo Morris Minor and The Majors. Entre os integrantes da banda incluía-se o comediante e escritor Tony Hawks, que conhecera Deacon a bordo de um avião da Virgin Airlines, em uma viagem de recreio a Miami. “Passamos um longo e embriagado fim de semana juntos”, disse Hawks. “John deixou-me estupefato com sua história: a do sujeito que havia se tornado um astro do rock por acaso.”

Taylor mal havia se instalado na nova residência e já saía em turnê com

The Cross. Ao subir ao palco do Mayfair, em Newcastle, um ou dois engraçadinhos na plateia passaram a arremessar barras de chocolate Cadbury Flake contra ele. Quando a turnê chegou à Alemanha, Taylor cedeu ao desejo dos promotores e os cartazes que anunciavam a apresentação foram “corrigidos” com adesivos nos quais lia-se “Roger Taylor & The Cross”. Contudo, como um lembrete adicional de seu papel como “parte de um todo”, The Cross incluiria apenas uma canção do Queen em seu repertório: “I’m in Love With My Car”.

O cotidiano das jornadas normais de trabalho não era menos repleto de acontecimentos significativos. Em janeiro, o Queen reuniu-se no Olympic Studios, em Londres, onde uma importante decisão foi tomada: a partir daquele momento, todas as canções novas que fossem produzidas seriam creditadas a todos os quatro integrantes da banda. “Eu gostaria que tivéssemos feito isso antes”, disse Brian May à revista Q. “Aquela foi a melhor decisão que jamais tomamos. Ela implica em certo grau de sacrifício; aquela coisa de deixar que ‘um filho’ seu se vá... Mas, uma vez que se faz isso, tem-se um grupo trabalhando coletivamente, em todas as frentes.” “Aquilo significou que as decisões seriam tomadas de acordo com os méritos artísticos dos trabalhos”, acrescentou Roger Taylor, “em vez de basearem-se apenas em motivos financeiros ou na satisfação de alguns egos.”

Segundo May, foi Mercury quem sugeriu que os créditos fossem atribuídos separadamente a cada compositor, ainda durante a gravação do primeiro álbum do Queen. Mais de vinte anos depois, porém, Freddie mostrava-se mais disposto a dividir o dinheiro. De maneira semelhante, a banda tomou a decisão coletiva de voltar a trabalhar em conjunto, tal como em suas origens, em vez de cada integrante produzir algo tendo apenas um sintetizador por companhia. Inicialmente, o álbum seguinte do Queen recebeu o título de trabalho de *The Invisible Man*; mas, a poucas semanas de ser completado, este foi substituído por *The Miracle*. A primeira faixa do disco representava um retorno ao que Brian May chamou de “o Queen da velha escola”. Creditados coletivamente ao grupo ou não, o *riff* poderoso e o ainda mais poderoso solo de guitarra de “I Want It All” traziam as marcas da criação de Brian May. A letra petulante da canção era perfeita para o estilo de Freddie Mercury, mas, aparentemente, seu título fora tomado de empréstimo às populares falas de Anita Dobson (que, de acordo com May, era “uma garota muito ambiciosa”) na telenovela. Tempos depois, May revelaria que as ideias

para a composição começaram a “brotar” em sua mente enquanto arrancava ervas daninhas do jardim de sua segunda residência, em Los Angeles.

The Miracle foi gravado a intervalos, entre os estúdios Olympic e Townhouse, em Londres, e no Mountain, na Suíça. Nesse ínterim, Mercury intercalava seu trabalho com o que fazia no álbum de duetos com Montserrat Caballé, tendo, ainda, conseguido “encaixar” uma apresentação ao vivo com o elenco do musical *Time* — para angariar fundos para o Terrence Higgins Trust, uma organização de caridade dedicada ao tratamento da AIDS —, no Dominion Theatre, em Londres, no mês de abril. Contudo, Mercury ainda se recusava a discutir sobre seu estado de saúde com os outros integrantes do Queen. Entrevistado pela revista *Mojo*, em 1999, May disse: “Nós descobrimos a verdade sobre a saúde de Freddie em 1987, ou 1988.” Todavia, falando ao jornal *The Times*, em 1992, May afirmou que todos foram informados acerca da verdade apenas “alguns meses antes da morte [de Freddie].” Qualquer que tenha sido a verdade, o vocalista não foi quem a revelou. “Nós realmente não soubemos o que havia de errado, por um longo tempo”, disse Brian. “Nós nunca conversávamos sobre esse assunto, pois havia uma espécie de ‘lei não escrita’ dando conta de que Freddie não desejava comentá-lo. Ele nos disse apenas que não se sentia mais com vontade de fazer turnês, e isso bastou para que nenhuma discussão fosse levada adiante.”

Pode parecer estranho que Mercury tenha mantido sua condição de saúde em segredo do grupo de pessoas com o qual passara grande parte de sua vida adulta. Porém, Mercury sempre fora um enigma; mesmo para os seus companheiros de banda. Suas origens, sua infância e sua sexualidade foram aspectos biográficos sobre os quais — durante quase todo tempo — ele manteve sigilo. Quanto às suas condições de saúde, ele fez o mesmo. “Obviamente, ele não estava bem”, diz John Brough, o engenheiro de som assistente de *The Miracle*. “Mas ninguém falava nisso; e esperava-se que não o fizéssemos, mesmo.”

“Eu, pessoalmente, não sabia que ele tinha AIDS”, disse David Richards, que coproduziu as gravações finais. “Cheguei a cogitar que ele tivesse câncer. Acho que todas as pessoas envolvidas com ele puseram de lado o fato de que era algo realmente muito sério. Todo mundo ainda mantinha um fio de esperança de que um milagre acontecesse no final.”

Em junho, o pai de Brian May, Harold, morreu. “Na visão dele, as duas

piores coisas que eu jamais fiz foram: primeiro, ter desistido da minha carreira acadêmica para me tornar um astro pop; e, segundo, ter-me ido viver com uma mulher”, disse Brian. Depois de mal haverem conversado entre si por um ano, o relacionamento “degelou” gradativamente, e Harold passou a apoiar a escolha da carreira seguida por seu filho. Tal como assinalou May: “Meu pai sempre tentou impedir-me de entrar para o negócio do rock, mas foi ele quem fez uma guitarra para mim — o próprio objeto que me impulsionou para isso.”

O choque devido à morte de seu pai foi agravado pelos problemas conjugais enfrentados pelo guitarrista. O nascimento de sua terceira filha, Emily, aconteceria no início de 1988; mas, pouco tempo depois, May deixaria Chrissy e as três crianças, mudando-se da residência da família para uma casa só dele. Embora seu relacionamento com Anita Dobson fosse, então, de conhecimento público, ele afirmou que “não podia admitir isso para mim mesmo, e não me permitia ficar com ela.” Para May, o fim de seu casamento e a morte de seu pai lançaram uma sombra sobre as sessões de gravação com o Queen. “Eu me encontrava em um estado de total confusão mental”, disse ele. “Eu me orgulho do que toquei, mas minha contribuição para o material gravado não foi tão boa quanto poderia ter sido.” Histórias sobre o “*rocker* milionário” e “Angie” (pois Dobson ainda era mais conhecida pelo nome da personagem que interpretava em *EastEnders*) logo passaram a ser estampadas, com alarde, pelos tabloides. May canalizou parte de sua ira na composição de uma nova canção, a dramática e meio compassada “Scandal” — ainda que nem todo mundo tenha gostado do resultado. “Não é uma das nossas melhores obras”, disse Taylor.

Quando não estava trabalhando com a banda, May parecia passar todo o seu tempo disponível fazendo música com quem quer que lhe convidasse. Apenas alguns dias depois da morte de seu pai, ele juntou-se a Elton John e Eric Clapton no concerto *The Prince’s Trust Gala*, no Royal Albert Hall. Nos meses seguintes, ele se tornaria um “guitarrista de aluguel”, a serviço de gente como Holly Johnson, o Black Sabbath e seu ídolo de infância, Lonnie Donegan. “É preciso ter alguma distração”, admitiu ele. “Manter-se ocupado é uma das melhores terapias.”

Em outubro, com *The Miracle* ainda em progresso, Freddie Mercury e Montserrat Caballé lançaram seu álbum de duetos, *Barcelona*. Mesmo hoje em dia, resta algo de comovedor na audição de números como “The Fallen

Priest” e “The Golden Boy”, nos quais o autodidata Mercury faz um perceptível esforço para equiparar-se à prodigiosa voz de soprano de Caballé, e, ainda assim, consegue sair-se bem. Ao resenhar o álbum para a revista Q, David Sinclair fez uma observação profundamente inspirada: “*Barcelona* tem muito mais a ver com *Cats* e *Time* do que com *Tommy* ou *La Traviata*.” A longa estrada que levaria a *We Will Rock You: The Musical* começaria ali. *Barcelona* frequentaria as listas dos álbuns mais vendidos no Reino Unido por um mês, sempre à beira dos *Top 20*.

No dia do lançamento do álbum, Mercury e Caballé foram as atrações principais do concerto ao ar livre *La Nit*, em Barcelona, apresentando-se diante de Juan Carlos, o rei da Espanha, para celebrar a chegada da Tocha Olímpica. O ecletismo do show seria suficiente para abranger nomes como o de Jerry Lee Lewis, Dionne Warwick e do “onipresente” Spandau Ballet. Aquela seria a última aparição ao vivo de Freddie, mas, novamente, a dupla preferiu dublar suas próprias vozes. Entre os representantes da imprensa designados para a cobertura do evento, circulavam rumores acerca de “uma infecção de garganta” e de “AIDS”. Em uma entrevista subsequente à apresentação, Mercury protestou: “Se a minha voz não estivesse tão ‘arranhada’, eu a botaria [Caballé] ‘no chinelo’. Mas decidi não correr riscos desnecessários.”

Três semanas antes do Natal, The Cross apresentou-se na festa do Fã-Clube do Queen, no Hammersmith Palais, em Londres. John Deacon e Brian May juntaram-se à banda, para acompanhá-la em alguns números de blues. Não se notou sequer sinal da presença de Freddie. Durante o concerto em Barcelona, Mercury ainda fora capaz de manter a “fachada” — mas, apenas isso. Sob o *smoking* imaculado que vestia, ele sofria com uma ferida na panturrilha direita e uma lesão na planta do pé, as quais, devido à deficiência de seu sistema imunológico, jamais seriam devidamente curadas.

As gravações para *The Miracle* foram finalmente concluídas no Ano Novo. Dez canções seriam selecionadas do que Roger Taylor chamou de “uma boa safra” de trinta faixas, com mais algumas extras sendo reservadas para constar como “bônus” nas versões em CD e fita-cassete do álbum, além de lados B de futuros compactos. O primeiro compacto a derivar do álbum, “I Want It All”, foi lançado em maio, levando o Queen de volta à lista dos *Top 5* no Reino Unido, com seus *riffs* de guitarra heavy metal soando como uma sutil provocação às bandas de “rock pesado” da moda, então representadas

por Guns’N Roses, The Cult e assemelhadas. O álbum foi lançado em junho, com uma capa desenhada pelo “guru artístico” do Queen, Richard Gray. Graças à utilização de uma versão precursora do programa de computação gráfica que viria a ser o Photoshop, os rostos dos quatro integrantes da banda foram “mixados” para compor uma única imagem: uma desencorajadora montagem de olhos, narizes e bocas.

The Miracle rumou direto à primeira posição nas paradas britânicas, alcançando a 24ª nos Estados Unidos. A despeito de suas “distrações emocionais”, Brian May soa onipresente em todo o álbum. Não houve economia nos solos de guitarra em “I Want It All”, “Breakthru”, e nem mesmo no calipso de “bar à beira da praia” de “Rain Must Fall”. May tocou como se tentasse inflar cada canção de dentro para fora. Como se fosse a “consciência culpada” do Queen, o guitarrista fez cortes e mais cortes, resgatando da insignificância a — de outro modo — descartável “Party”, subvertendo o pop funk de “My Baby Does Me” e “The Invisible Man” e conferindo uma robusta “musculatura” à emulação do Led Zeppelin de “Kashoggi’s Ship” (só mesmo o Queen poderia compor uma canção inspirada por um *playboy* saudita e milionário comerciante de armas de fogo). “Lembro-me de passar dias inteiros sentado ali, com minha mente ausente. Eu estava profundamente deprimido”, disse May, tempos depois. “Fiquei surpreso ao dar-me conta de quanto trabalho de guitarra há no disco.”

Ao longo de quase todo o disco, Mercury empregou seu famoso expediente de cantar belamente sem revelar-se muito. Sabendo-se que este é o trabalho de um homem que fazia “horas-extras” na vida, é fácil ler nas entrelinhas o significado adicional das canções mais reflexivas. May descreve a faixa-título, com seu clima de “paz-e-amor-para-todo-mundo”, como “a pequena obra-prima de Freddie”. Na última faixa do álbum, “Was It All Worth It?”, Mercury pondera sobre uma vida de dinheiro, excessos e uma eterna busca pela perfeição. O diário *The Times* depreciaria a canção, tachando-a como “um equivalente grotesco de ‘My Way’, em versão ‘rock de estádio’”; mas outras resenhas do álbum foram mais cautelosamente elogiosas, inclusive com uma saudação da *Rolling Stone* aos supostos “lampejos da antiga majestade do Queen” perceptíveis em *The Miracle*.

A campanha promocional do disco incluiu o evento chamado *Queen for an Hour* (em português, “o Queen, — ou ‘rainha’ — por uma hora”) — uma entrevista concedida pela banda ao DJ Mike Read da BBC Radio 1.

Perguntado sobre a razão pela qual a banda não mais sairia em turnê, Freddie respondeu que pretendia romper com o “ciclo de álbum, turnê; álbum, turnê... Eu sou o estraga-prazeres”, declarou ele.

Seguindo-se a “I Want It All”, quatro outros compactos derivados de *The Miracle* seriam lançados ao longo dos meses seguintes. Além do então novo formato em CD, a EMI lançou o disco em forma de LP de vinil e em fita-cassete, além de versões *picture-disc* de “Breakthru”, “The Invisible Man”, “Scandal” e “The Miracle”, a faixa-título do LP original; sendo que somente os dois últimos títulos não vieram a constar das listas dos *Top 20*. Contudo, a gravação de vídeos promocionais representou um desafio maior do que jamais o fora. Em cada um dos vídeos gravados Mercury apareceu com a barba crescida ou, no mínimo, parecendo estar por ser feita há um tempo considerável. “Eu não aguentava mais a chateação de barbear-me”, disse ele à imprensa. “É algo tão tedioso quanto fatiar pão.” Segundo afirmou Jim Hutton, em seu livro de memórias *Mercury and Me*, a barba disfarçava os sinais do sarcoma de Kaposi melhor do que várias camadas de maquiagem. Para o vídeo de “Breakthru” o Queen foi filmado a bordo de uma locomotiva a vapor cenográfica, correndo através da zona rural de Cambridgeshire. Para todos os efeitos e propósitos, Mercury parecia bastante saudável, brandindo seu pedestal de microfone, tocando um solo em uma guitarra imaginária e estendendo seus braços como se nada tivesse mudado.

Para o vídeo de “The Miracle”, o Queen contratou crianças que atuavam em peças teatrais escolares para que representassem os papéis dos integrantes da banda, vestindo-as com versões infantis das roupas que usavam nos palcos. “Foi uma alegria realizar aquele vídeo”, recordou-se Taylor. “Nós sorríamos o tempo todo.” Porém, quando o verdadeiro Queen surgiu, na cena final do filme, Mercury, vestindo sua jaqueta amarela que usara durante a turnê *Magic*, parecia visivelmente envelhecido e, fisicamente, muito mais debilitado do que em 1986, como se o tempo tivesse, de algum modo, passado mais depressa para ele.

A tarefa de promover o novo álbum recaiu sobre Taylor e May. Falar sobre a música era fácil (a declaração-clichê dizia que o Queen, agora, estava “renovado e rejuvenescido”), mas, durante uma entrevista coletiva à imprensa em Munique, um repórter alemão perguntou a Taylor — “a queima-roupa” — se Freddie Mercury tinha AIDS. “Freddie está tão saudável como sempre”, insistiu o baterista. “A razão pela qual não saímos em turnê é não

havermos chegado a um acordo quanto ao processo de fazer isso. Todo o resto não passa de boataria estúpida.” Quer o baterista soubesse da verdade, quer não, o fato é que os companheiros de banda de Mercury estavam adquirindo o hábito de defenderem-se contra perguntas a respeito de sua saúde.

Mal tendo recuperado o fôlego após a conclusão de *The Miracle*, Mercury, plenamente consciente do pouco tempo que lhe restava, retornou a Montreux, determinado a trabalhar. Na primavera de 1989, com *The Miracle* ainda para ser lançado, o Queen começou a trabalhar em um álbum subsequente. “Acho que todos nós pensamos que *The Miracle* seria o nosso último disco”, disse Brian May, em 1992. “Não havia garantias sobre quanto tempo ainda restava a Freddie, àquela época. Então, tivemos de nos apressar e fazer tudo o que conseguíssemos.”

Segundo Jim Hutton, foi em Montreux, naquela oportunidade, que Freddie finalmente revelou aos outros integrantes do grupo a verdade acerca de sua condição de saúde, com uma exposição dramática, em um restaurante. “Alguém à mesa estava sofrendo de um resfriado, e a conversa derivou para o tema das doenças”, disse Hutton. “A aparência de Freddie ainda estava bastante boa, mas ele enrolou a perna direita de suas calças até o joelho e colocou sua própria perna sobre a mesa, permitindo que todos vissem a dolorosa ferida — não cicatrizada e porejando secreções — que havia ali. ‘Vocês acham que têm problemas?’, perguntou ele, a todos. ‘Bem, vejam só isto.’ Então, com a mesma rapidez que havia mencionado o problema, Freddie mudou de assunto.” Tal como ocorre com muitos relatos “pitorescos” sobre os últimos dias de Mercury, a veracidade deste também foi questionada — por uma fonte anônima que insiste em dizer que o cantor jamais seria capaz de comunicar um fato tão sério aos seus companheiros de maneira tão abertamente pública.

“A certa altura, ele nos convidou a todos para uma reunião”, disse Roger Taylor, em 2000, “e nos contou tudo acerca dos fatos, que já começávamos a perceber, de todo modo.” “Tão logo fomos informados de que Freddie estava doente, nós nos fechamos em torno dele, como um casulo protetor”, recordou-se May. “Porém, nós mentíamos a todo mundo — inclusive às nossas famílias. Freddie não queria que o mundo se intrometesse em sua batalha pessoal. Ele costumava dizer: ‘Não quero que as pessoas comprem os nossos discos apenas por causa de um tipo equivocado de piedade.’” Mercury

exigiu do Queen o mesmo que exigiria de Jim Hutton e dos frequentadores de seu círculo de amizades íntimas em Garden Lodge: naturalidade. “Ele queria ser tratado normalmente, como sempre o fora”, disse Mary Austin. “Se ele notasse que você estivesse ‘dando bandeira’ ou ficando emotivo demais, trataria de trazê-lo imediatamente de volta à normalidade cotidiana.”

May estivera planejando um novo álbum; Mercury tinha composições que haviam sobrado de *Barcelona*, e ainda havia material que não fora utilizado em *The Miracle*. Segundo Hutton, “o Queen ficou muito admirado com a gana de Freddie para voltar ao estúdio”, mas concordou em acompanhá-lo; e, nos primeiros meses de 1989, a banda trabalharia por períodos de duas ou três semanas seguidas, pautando sua agenda pelas condições de saúde de seu vocalista. Quando não estavam com o Queen, May e Taylor tampouco pareciam querer descansar, participando como convidados em gravações beneficentes de *covers* de “Smoke on the Water” do Deep Purple, e de “Who Wants to Live Forever”, do próprio Queen. Taylor ainda trabalharia durante as madrugadas no Mountain Studios, nas gravações de seu segundo álbum com a banda The Cross.

Nem bem “Scandal”, o compacto “antitabloides” do Queen, deixara de figurar nas paradas, e Mercury já estava de volta às manchetes sensacionalistas. Em novembro, o *Sunday Mirror* afirmava — erroneamente — que Freddie havia se oferecido para ser o “pai” da criança que Mary Austin estava prestes a dar à luz. À época, Austin estava grávida havia vários meses, mas recusava-se a revelar o nome do pai biológico do bebê. Naquele mesmo mês, o Queen fez uma aparição pública, em conjunto, no programa especial de TV *Goodbye to the Eighties*, que estava agendado para ir ao ar na véspera do Ano Novo. O Queen recebeu uma premiação, das mãos de Cilla Black e de um jovem Jonathan Ross, como a Melhor Banda da Década. Fãs e críticos analisaram minuciosamente a aparência e cada gesto de Mercury; mas, ao postar-se detrás do pódio, permitindo que Brian May dissesse as palavras de agradecimento, ele ainda não se parecia com um moribundo.

No final do mês, o Queen retornou a Montreux. Mercury havia deixado de fumar, por ordens médicas, e insistira em banir completamente os cigarros das dependências do estúdio — decisão que foi entusiasticamente apoiada por Brian May, um convicto antitabagista, especialmente desde a morte de seu pai. No início dos anos 1980, Mercury achava o caos e o hedonismo de Munique preferíveis à calma de Montreux; mas, agora, o ritmo lento da vida

cotidiana suíça parecia lhe cair melhor. Em seu último ano de vida, o vocalista adquiriria um apartamento de cobertura em Teritet, com vista para o Lago Geneva.

Ideias para canções foram lançadas e, dentre estas, Brian May fez emergir a canção de amor frustrado “I Can’t Live Without You” e “Headlong”, um ebuliente hard rock ao estilo de “Breakthru”. “A princípio, eu pretendia incluir a canção em meu álbum solo”, admitiu ele. “Mas, assim que ouvi Freddie cantá-la, disse a mim mesmo: ‘É isso aí.’ Às vezes é difícil ‘entregar a cria’, mas...”

As contribuições de Mercury, como de costume, foram bastante diversificadas: “Delilah” era, assumidamente, um tributo a um de seus felinos de estimação; enquanto a vagamente gospel “All God’s People” fora originalmente destinada a integrar o repertório do álbum *Barcelona*. John Brought ajudou na engenharia de som da primeira tomada de gravação no Townhouse Studios, onde constatou que, a despeito de sua saúde debilitada, Freddie continuava plenamente capaz de trabalhar duro.

“Aquela ainda era uma faixa exclusivamente dele, então; mas Freddie pediu a Brian para que tocasse um solo de guitarra na canção”, explica Brough. “Brian tocou um bom solo, mas achou que poderia fazer melhor e tocou-o novamente. Freddie disse: ‘Não. Eu não gostei desse’, e assim as coisas seguiram, enquanto eu podia notar que Brian ficava mais e mais tenso. Afinal, depois de outro solo, Freddie disse: ‘Ah, isso está um lixo.’ Naquele momento, aquilo realmente soava horrível. Então, após mais um solo, Freddie fez um comentário do tipo: ‘Ora, vamos! Você e essa sua guitarra feita de uma viga de lareira... Toque como se você realmente sentisse isso!’ E Brian ‘deixou cair’, produzindo aquele solo fantástico, enquanto Freddie, é claro, exibia um largo sorriso de satisfação no rosto. Ele sabia do que Brian era capaz, e estava apenas incitando-o a fazê-lo.”

Uma *jam session* entre May, Taylor e Deacon, na sala de concertos do cassino de Montreux tornou-se o ponto de partida do que viria a ser a faixa-título do álbum *Innuendo*. Com pouco menos de seis minutos e meio de duração, “Innuendo” foi mais uma das “maratonas musicais” do Queen, seguindo a tradição de “Liar” e “The Prophet’s Song”. Mercury cantou sobre montanhas que desmoronavam e ondas que arrebatavam sobre um motivo de abertura que soava como uma colisão entre “Kashmir” do Led Zeppelin e o “Bolero” de Ravel. Steve Howe, guitarrista do Yes, visitava o estúdio, e

acabou tocando uma guitarra acústica na gravação da canção. “Trata-se de uma faixa muito estranha”, disse May, mais tarde. “É como uma fantasia sobre uma terra de aventuras.” As origens do título da canção são bem menos “místicas”: “É uma palavra que eu gosto de usar no jogo de Palavras Cruzadas”, revelou Mercury, depois. Embora o ressurgimento do Queen “da velha escola” com *Innuendo* ainda estivesse a um ano no futuro, o lançamento da EMI, em dezembro, de *Queen at the Beeb* — uma compilação de sessões de gravação na BBC a partir de 1973 — pareceu estranhamente presciente.

A Queen Productions declarou 1990 como o ano do vigésimo aniversário da banda — a despeito do fato de esta haver celebrado seu décimo aniversário em 1981 —, e, no dia 18 de fevereiro, o grupo foi finalmente agraciado com a premiação BPI Award, pela qual a EMI vinha ansiando havia muito tempo. O prêmio foi entregue ao Queen em uma cerimônia no Dominion Theatre, em Londres; mas, desde a aparição da banda no programa *Goodbye to the Eighties* o estado de saúde de Mercury piorara consideravelmente. Freddie liderou a banda sobre o palco, ao som de “Killer Queen”, embora parecesse “solto” dentro de um terno muito largo, com seus cabelos ralos e as faces encovadas de rosto barbeado ocultas sob camadas de maquiagem. Após o discurso de aceitação de May e de algumas breves palavras de Roger Taylor, Mercury aproximou-se hesitantemente do microfone e, com voz sumida, disse apenas: “Muito obrigado. Boa noite” — antes de desaparecer adentrando os bastidores.

Na festa de aniversário que se seguiu à entrega do prêmio, mais de trezentos convidados lotavam o Groucho Club, no Soho. Mercury foi fotografado ao lado de Liza Minelli, a estrela do filme *Cabaret*, que — como lembrou John Anthony, o primeiro produtor do Queen — era o favorito de Freddie. No lado de fora, “farejando sangue”, um fotógrafo da imprensa sensacionalista conseguiu obter uma imagem de Freddie ao deixar o clube, na qual sua aparência é, francamente, terrível. A objeção que Joe Fanelli fez ao periódico que a publicara, alegando que Freddie encontrava-se apenas “um tanto irritado, como qualquer pessoa pode sentir-se”, não recebeu qualquer atenção. E as especulações quanto à saúde de Freddie prosseguiram.

May encontrou um breve refúgio de tudo isso ao reunir-se com seus antigos companheiros da banda “1984” (menos Tim Staffell) na casa do contrabaixista Dave Dilloway. “Brian não mudara nada”, disse Dave. “Ele

sentou-se ali, tocando, enquanto a conversa ‘rolava solta’ ao seu redor. Àquela época, ele já devia saber que Freddie tinha AIDS.”

Pouco tempo depois, Fanelli constatou que ele próprio tinha AIDS. Freddie conhecera Joe quase quinze anos antes e os dois tornaram-se amantes. Depois do fim do relacionamento entre eles, Fanelli continuou a viver em companhia de Mercury, trabalhando como seu cozinheiro. Sabendo que Joe teria de deixar Garden Lodge depois de sua própria morte, Mercury comprou uma casa para ele, em Chiswick. Este seria o primeiro de uma série de gestos magnânicos que Mercury faria ao longo do que seria seu último ano de vida. Jim Hutton também se submeteu a um teste para detecção de AIDS em segredo — e descobriu que era, igualmente, portador do vírus HIV. “Fiquei atônito”, disse ele, tempos depois, “mas não contei a Freddie sobre isso. Ele já tinha muito com que se preocupar.” Em breve, para facilitar a tarefa de Hutton e Peter Freestone de administrarem-lhe as medicações, Mercury teria implantado um cateter venoso central em seu peito.

Aos companheiros de banda de Mercury restava-lhes somente esperar, até que seu vocalista estivesse pronto para retomar o trabalho. Enquanto isso, May começara a compor a música para a montagem de *Macbeth* do Riverside Theatre, de Londres; e Taylor voltara a cantar com sua própria banda. Em março, The Cross lançaria seu segundo álbum, *Mad Bad and Dangerous to Know*. Taylor conseguira assinar um contrato com a EMI e abrira aos seus companheiros de banda a possibilidade de trabalharem suas próprias composições. O álbum tinha uma sonoridade mais incisiva e “pesada” fazendo a composição “Top of the World” parecer-se com uma releitura de “Whole Lotta Love”, do Led Zeppelin. O disco mostrava uma notável evolução em comparação a *Shove It*, mas a banda ainda enfrentava os mesmos problemas. “Jamais consegui convencer as pessoas de que se tratava de um grupo autônomo”, protestou Taylor. “Todo mundo compunha e todos dividiam o dinheiro equanimemente; e, aquilo não era, absolutamente uma ‘experiência solo’ de Roger Taylor.” O álbum sequer chegaria a constar das paradas de sucessos, e cada entrevista com The Cross incluiria, inevitavelmente, perguntas sobre o Queen — e sobre Freddie.

Em julho, o Queen “acampou” no Metropolis Studios, em Londres, cujas instalações haviam sido adquiridas por Gary Langan, o antigo engenheiro de som da banda. Gary estivera presente, ali, quando o Queen ouviu, pela primeira vez, à sua gravação de “Bohemian Rhapsody”. Em 1985, ele

estivera ao lado do palco durante a apresentação no *Live Aid* (“Quando eu ‘esticar as canelas’, aquele será um dos momentos mais memoráveis que levarei comigo”, diz ele). Langan já ouvira os boatos, mas ficou chocado com a mudança na aparência de Mercury. “Toda as loucuras de uma vida haviam cobrado seu preço”, diz ele. “Nós nos reencontramos no Metropolis e trocamos algumas palavras, mas ele tentava manter-se tão isolado quanto possível. Não era algo agradável de se ver.”

Em agosto, Freddie afinal confirmou as piores suspeitas alimentadas por sua irmã, Kashmira. “Eu suspeitava que ele pudesse ter AIDS”, disse ela ao *Daily Mirror*, tempos depois. “Mas eu não queria fazer essa pergunta a um homem moribundo; então, esperei até que ele mesmo me dissesse.” Foi quando notou a ferida no pé de seu irmão que Kashmira deu-se conta da gravidade da situação. “Foi ele quem escolheu aquele momento para dizer: ‘Veja, querida, você já deve saber que eu estou morrendo...’” Tal como fizera com seus amigos mais chegados e seus companheiros de banda, Mercury insistiu para que sua irmã não voltasse a tocar no assunto. Seus pais, no entanto, jamais seriam diretamente informados por ele. “Ele estava acostumado a nos respeitar e nos amava tanto que não queria nos machucar”, explicou Jer Bulsara, em 2000. “Nós sabíamos, o tempo todo; mas não queríamos contrariá-lo.”

Àquela altura, o vocalista tinha de romper, rotineiramente, o cerco dos fotógrafos da imprensa, para ir de Garden Lodge até o Metropolis. Para quem vive em meio à cultura das celebridades do século XXI, pode ser fácil esquecer-se de quão incomum era, àquela época, que a imprensa perseguisse de maneira tão implacável a um astro pop. O perfil do Queen fora grandemente engrandecido com o *Live Aid*; e isto somado à desinformação geral no tocante à AIDS provou ser uma combinação perigosa. Com toda a discrição que Mercury insistisse em manter, era-lhe impossível esconder a evidente transformação em sua aparência. Quando um fotógrafo do *Sunday Mirror* conseguiu retratar sua fragilidade, Brian May informou à imprensa que “Freddie está bem... Definitivamente, ele não tem AIDS, mas acho que seu estilo de vida loucamente ‘rock ‘n’ roll’, afinal, o apanhou de jeito...” Contudo, a afirmação de May não foi suficiente para tirar ninguém da pista. Apenas alguns dias depois, o *News of the World* estampava a imagem de um emaciado Mercury saindo de um restaurante em companhia de seu médico particular, o clínico generalista Gordon Atkinson. Também não demorou para

que Paul Prenter, banido havia muito tempo do círculo mais íntimo do Queen, fosse citado ao especular sobre a condição de saúde de seu antigo empregador para a imprensa norte-americana: “Estou desesperadamente temeroso de que possa tratar-se de AIDS.”

Certa tarde, o engenheiro de som John Brough foi chamado a Garden Lodge. “Todos os anos, a banda costumava gravar uma mensagem de boas-festas para o fã-clube”, diz ele. “Freddie queria que eu gravasse a sua mensagem, e Peter Freestone pediu-me para que eu fosse à casa, por volta do meio-dia. Quando cheguei lá, ele pediu-me desculpas e disse que Freddie tivera de comparecer a uma reunião que se estendera além do esperado.” Passava da uma e meia da tarde quando Mercury, afinal, chegou — e logo ficou óbvio que nem tudo estava bem. “Ele parecia muito cansado e doente”, diz Brough. “No entanto, em seu íntimo, ainda era ele mesmo, com o mesmo senso de humor ácido de sempre. Fomos a um dos quartos disponíveis, ele apanhou o microfone e seu pedestal, e nós gravamos o vocal. O dia estava muito quente e, por isso, a janela estava aberta. Lá fora, na rua, alguns operários acionavam uma britadeira, a cada vez que ele começava a cantar. A reação de Freddie era dizer ‘Oh, merda!’ a cada vez que isso acontecia. Foi muito engraçado. Afinal, conseguimos produzir a gravação, com um sintetizador e o vocal; e, então, ele disse que precisava descansar e deixou a mixagem sob minha responsabilidade. Depois, Peter pediu que eu preenchesse um recibo com a quantia que quisesse receber pelo serviço, e eu disse a ele: ‘Ora, deixe isso para lá...’ Poucos dias depois, fui chamado de volta à casa, e, ao chegar lá, Peter deu-me uma sacola. Dentro, havia um cardigã da Harrods. Era um sinal de agradecimento da parte de Fred. Aquela foi a última vez que o vi.”

A saúde do vocalista ainda representava um problema enquanto o Queen se preparava para promover *Innuendo*. Em janeiro de 1991, a épica faixa-título foi lançada como um compacto. “Tratava-se de algo arriscado, pois muita gente dizia: ‘É longa demais. É muito envolvida com o conceito do álbum, e não irá tocar no rádio’”, disse Brian May. “Mas nós tínhamos a mesma sensação quanto a ‘Bohemian Rhapsody’.” Contudo, “Innuendo”, a canção, era mesmo muito diferente de sucessos pop como “A Kind of Magic”. A introdução soava como uma marcha fúnebre em ritmo de heavy metal, e o trecho intermediário, com seus violões flamencos, parecia-se com algo extraído de outro disco. A canção deve ter representado um verdadeiro

desafio para os programadores das emissoras de rádio, mas para os fãs do Queen de antiga linhagem, “Innuendo” evocava gratificantes ecos de *A Night at the Opera*.

Contrariando todas as expectativas, “Innuendo” rendeu ao Queen a conquista da posição número um nas paradas britânicas, pela primeira vez desde o lançamento de “Under Pressure”. O vídeo promocional correspondente era composto de antigas tomadas e sequências de animação, com os integrantes da banda “redesenhados” ao estilo de artistas como Picasso, Da Vinci e Pollock. Em uma coincidência que remetia ao fato de Tim Staffell haver sido contratado para trabalhar na arte da capa do primeiro álbum solo de seu ex-companheiro de banda Roger Taylor, um dos animadores contratados para trabalhar no vídeo de “Innuendo” foi Jerry Hibbert, um ex-colega de classe de Staffell e de Fred Bulsara, na faculdade de Artes de Ealing. Quando Hibbert perguntou se o vídeo seria feito em animação porque seu antigo colega estava adoentado demais para aparecer em uma filmagem, ele foi informado de que Freddie *não* estava doente. Ninguém, nas fileiras do Queen, estava disposto a baixar a guarda.

Innuendo, o álbum, foi lançado em fevereiro. Tal como o compacto, a arte da capa também parecia remeter ao passado do Queen. Roger Taylor encontrara um livro de ilustrações do artista Jean Grandville, do século XIX, e sugeriu que uma delas fosse utilizada na capa do disco. Uma gravura de Grandville intitulada *A Juggler of Universes* (“Um Malabarista de Universos”) foi colorizada a mão por Richard Gray e adaptada para a capa de *Innuendo*. Enquanto a faixa-título agradava à parcela heavy metal do público do Queen, o restante do álbum era tão diversificado quanto de costume. A diferença era que *Innuendo* parecia manter-se coerentemente coeso melhor do que qualquer outro álbum lançado pelo Queen desde *News of the World*. Brian May, particularmente, destacava-se como a força dominante. “À época de *Innuendo*, os outros caras estavam enfrentando problemas emocionais, enquanto eu me encontrava um tanto mais equilibrado”, explicou ele. “Por isso, pude me dedicar muito mais à composição.” Tanto quanto nas suas “Headlong” e “I Can’t Live With You”, a presença de May também é notável no enérgico heavy metal da faixa “The Hitman”, em “All God’s People” e em “Bijou”, uma verdadeira “vitrine” para seu trabalho de guitarra e para os vocais de Mercury, inspirados em Jeff Beck.

Embora todas as canções fossem creditadas coletivamente ao Queen, era

fácil identificar os autores de cada uma delas. “Delilah”, de Mercury, era meramente um “tapa-buraco” — tanto quanto “Ride the Wild Wind”, de Taylor, que soava como um acompanhamento perfeito para “Don’t Lose Your Head”, de *A Kind of Magic*. Mercury, no entanto, seria o responsável pela melhor canção “esquecida” de *Innuendo*, uma balada solene, intitulada “Don’t Try So Hard”. Ausente de *Innuendo* estava qualquer influência do funk, que John Deacon já trouxera à obra do Queen. O contrabaixista adquirira recentemente um apartamento de férias na estação de esqui francesa de Biarritz, e a sedução das colinas nevadas suplantara o apelo do estúdio Metropolis, resultando na ausência do próprio Deacon a algumas das sessões de gravação.

De *Innuendo* derivaram três compactos contendo canções cuja escolha era mais ou menos óbvia — embora ninguém pudesse ter dito, à época, que as três canções, em sequência, terminariam compondo uma espécie de “roteiro” dos últimos dias da vida de Mercury. “I’m Going Slightly Mad” era uma canção pop pouco usual, engendrada em torno de um astucioso jogo de palavras. “These Are the Days of Our Lives” contava com uma letra espirituosa, de autoria de Roger Taylor, que, inevitavelmente, soava como os integrantes do Queen refletindo sobre o tempo que passaram juntos. “The Show Must Go On”, de Brian May, era mais um número melodramático, ao estilo de “Who Wants to Live Forever”. “Sentei-me em companhia de Freddie, decidimos qual deveria ser o tema, e compusemos a primeira estrofe”, revelou May à revista *Guitar World*. “É uma longa história, a da composição dessa canção; mas eu sempre achei que ela fosse importante, porque lidávamos com coisas sobre as quais achávamos difícil falar a respeito, àquela época. Mas, no universo da música, podíamos fazer isso.” Dolorosamente consciente da morte iminente de seu amigo, May quis mudar o que ele pensava ser apenas o título de trabalho da canção; mas Mercury — com sua consciência comercial tão aguçada como sempre — insistiu para que ele não fizesse isso. “A última coisa que ele desejava era atrair atenções para qualquer espécie de fraqueza ou debilidade”, disse Taylor. “Ele não queria piedade.”

Na imprensa, *Innuendo* atraiu a mesma quantidade de elogios e críticas que *The Miracle*. “O disco respeita poucos limites de estilo, sem falar de bom gosto”, publicou o diário *The Times*, antes de atribuir “dois polegares erguidos” a “These Are the Days of Our Lives” e sua “desavergonhadamente

melosa ode à transitoriedade da juventude”. A revista *Q* fez uma saudação cautelosa a *Innuendo*, ao mesmo tempo em que destacava um aspecto do Queen que passava despercebido pelas outras publicações: “Evidentemente, eles levam seu trabalho muito a sério; mas levarem-se a si mesmos a sério é algo muito diferente.”

O álbum seguiu o mesmo caminho do compacto, alcançando outro primeiro lugar nas paradas britânicas. Nos Estados Unidos, contudo, o disco estagnou na trigésima posição. Enquanto as vendas no mercado norte-americano tivessem ficado muito aquém do desejado nos últimos dez anos, a situação da própria banda nos Estados Unidos, então, mudara. Jim Beach passara boa parte do ano de 1990 negociando o livramento do Queen do contrato com a Capitol no país. Em novembro, a banda assinara um novo contrato relativo aos negócios nos Estados Unidos com a Hollywood Records, um selo afiliado a Walt Disney Company. O presidente da Hollywood, Peter Paterno, supostamente teria “comprado” o livramento do Queen do contrato com a Capitol pela soma de dez milhões de dólares.

Para o selo, o grande atrativo do negócio era a posse que o Queen detinha de todo o seu catálogo de discos. Em 1990, com dinheiro a ser obtido dos consumidores desejosos de substituir seus discos de vinil pelos, então, atualíssimos CDs, a Hollywood planejava remasterizar digitalmente e relançar todos os álbuns anteriores do Queen. Mesmo assim, muita gente conhecedora do mercado musical não conseguia imaginar por que a Hollywood pagara tanto por uma banda que, na verdade, não emplacava um só álbum entre os *Top 20* nos Estados Unidos desde 1982 — o que suscitou uma questão acerca da possibilidade da Hollywood Records saber de algo sobre o futuro do Queen que as outras gravadoras desconhecêssem.

O novo selo promoveu uma festa para celebrar o lançamento de *Innuendo*, em fevereiro, a bordo do navio de cruzeiro *Queen Mary*, em Long Beach, na Califórnia. Os convidados foram brindados com drinques grátis e um extravagante espetáculo de fogos de artifício, mas apenas dois integrantes da banda marcaram sua presença. Até mesmo os velhos amigos do Queen estavam confusos. “Mack e eu fomos convidados para a festa no *Queen Mary*”, recorda-se Fred Mandel. “Nós fomos até lá, e somente Roger e Brian compareceram. Achamos aquilo estranho, pois a banda costumava apresentar-se sempre unida. Mack e eu começamos a especular. Freddie parecia muito mais magro nos vídeos e as coisas pareciam não ir muito bem.

Tentei telefonar para Freddie, mas não obtive resposta. Então, telefonei para John, mas tampouco ele me esclareceu sobre qualquer coisa.”

As ausências de Deacon e Mercury foram justificadas com vagas alegações de “compromissos familiares”. Mais uma vez, recairia sobre a dupla original do Smile e do Queen a incumbência de atravessar a barreira de chateações da imprensa e contornar as situações difíceis. Dave DiMartino, da revista *Billboard*, estava entre os jornalistas que entrevistaram May e Taylor durante sua passagem por Los Angeles. Ao longo de toda a viagem, a dupla louvara seu novo selo fonográfico (“a Hollywood tem tudo para provar”, disse Taylor, “e é exatamente isso que achamos que precisávamos”) e o novo álbum (Taylor disse: “De algumas maneiras, ele me faz lembrar de *A Night at the Opera*”), além de referir-se à controvérsia gerada pelo então recente sucesso do *rapper* Vanilla Ice, que “sampleara” a linha do contrabaixo de “Under Pressure” (segundo May, “ele deveria ter pedido permissão para utilizá-la, mas não fez isso”).

Perguntados sobre a razão pela qual o Queen deixara de fazer apresentações ao vivo pelos últimos cinco anos, a dupla viu-se forçada a desfiar o velho rosário de desculpas. “Freddie acha muito desgastante — tanto física, quanto mentalmente — sair em turnê”, escusou-se May. “Ele detesta a ideia de ser um *rocker* idoso sobre os palcos”, acrescentou o baterista. Em uma entrevista à televisão canadense, May mostrou-se verdadeiramente lamentoso quando perguntado se o Queen voltaria a apresentar-se ao vivo. “Meu sonho mais acalentado é o de voltara a sair em turnê”, suspirou ele, aparentando ser um homem que carregasse o peso do mundo sobre os ombros.

Em março, o Queen lançou “I’m Going Slightly Mad” como um compacto no Reino Unido. Para o vídeo promocional, os integrantes do Queen vestiram fantasias e contracenaram com um figurante vestido de gorila e um bando de pinguins. Com uma peruca eriçada, luvas brancas e um traje deliberadamente desengonçado, Mercury parecia-se com um personagem chapliniano saído de um antigo filme mudo, mas, também — e tristemente — com um poeta do século XIX, consumido pela tuberculose. As camadas de maquiagem branca aplicadas sobre seu rosto apenas acentuavam sua esqualidez; e, sob a fantasia, ele usava várias peças de roupa adicionais, para disfarçar sua complexão esquelética. “Ele aparentava estar muito doente, àquela altura”, aquiesceu Taylor.

A assessoria de imprensa do Queen alimentou os tabloides com a pitoresca história de um dos pinguins haver urinado sobre um sofá em que Freddie estava sentado, no *set* de filmagem. “Um pouco da loucura do Queen é desejável, neste momento”, afirmou um bem-humorado Mercury. “Por isso, não se deem ao trabalho de questionar a nossa própria sanidade.” Porém, infelizmente, a aparência do cantor tornou-se um assunto mais relevante do que a própria canção, que se manteve fora da lista das *Top 20*.

Tal como o fizera ao término dos trabalhos em *The Miracle*, depois da finalização de *Innuendo* Mercury declarou aos seus companheiros de banda que gostaria de seguir trabalhando. Montreux estava a apenas um curto voo — em um jatinho particular — de distância, e proporcionaria um bem-vindo afastamento da constante intrusão da imprensa, em Londres. No Mountain Studios, ele poderia trabalhar como quisesse e quando se sentisse fisicamente bem para fazê-lo. “Freddie disse apenas: ‘Eu quero trabalhar — cuidar dos negócios, como sempre — até cair morto, duro e frio’”, recordou-se Brian May. “‘Isso é o que eu quero. Gostaria que vocês me apoiassem, e não pretendo mais discutir a respeito disso.’” O plano inicial era gravar alguns lados B; mas logo a banda deu-se conta de que havia material suficiente para a produção de outro álbum de estúdio. Preocupado com o aspecto comercial — ou, com “os negócios, como sempre” —, Mercury estava determinado a fazer com que o Queen extraísse dele tanta música quanto pudesse, enquanto isso ainda lhe fosse possível.

Trabalhando duas ou três horas por semana, a banda gravou um bom lote de novas faixas, incluindo “You Don’t Fool Me”, “A Winter’s Tale” — a última canção que Mercury comporia — e “Mother Love”. A sessão de gravação de “Mother Love”, ocorrida no dia 22 de maio, é creditada como o último registro fonográfico dos vocais de Freddie. No estúdio, ele esforçou-se ao máximo para alcançar a difícil oitava da canção, insistindo que esta exigiria um tom ainda mais alto. “Freddie cantou até certo ponto e disse: ‘Não, não, não... Isto não está bom! Eu tenho de subir o tom, aqui. Tenho de botar mais energia...’”, recordou-se May. Ainda segundo May, depois de tomar algumas doses de vodka, “ele pôs-se em pé e atacou a canção.” Mercury conseguiu obter o desempenho que pretendia. “Mesmo não conseguindo manter-se em pé sem um apoio, ele nos dava tudo de si mesmo.”

“Ele queria fazer música até seu último segundo de vida”, disse David Richards. “Aquele era uma situação difícil para todos nós — especialmente

para Freddie. Não obstante, ele realmente queria terminar o trabalho, mesmo sabendo que o álbum resultante somente seria lançado após a sua própria morte.”

Uma quinzena antes, o Queen lançara a tonitruante “Headlong” como seu novo compacto, que chegaria à 14ª posição nas paradas britânicas. Porém, no vídeo promocional da canção, todos os integrantes da banda — até mesmo o “garoto traquinas” Taylor — pareciam notavelmente mais velhos. Mercury definhava a olhos vistos, sob sua camiseta folgada; mas ainda exibia o mesmo gestual vigoroso e abria um sorriso dentuço para a câmera, como se tentasse convencer ao mundo de que tudo se tratava apenas de “negócios, como sempre”.

No dia 31 de maio, mais de uma semana depois da última sessão de gravação no Mountain, Mercury faria sua aparição final diante das câmeras. A Hollywood Records havia escolhido “These Are the Days of Our Lives” para ser lançada como um compacto nos Estados Unidos; e, com Brian May ainda em Los Angeles, promovendo o lançamento de *Innuendo*, Taylor, Deacon e Mercury reuniram-se no Limehouse Studios, em Londres, para gravar o vídeo promocional da canção (que seria posteriormente editado para que imagens de May fossem acrescentadas). A lesão não cicatrizada na planta do pé de Mercury fazia com que caminhar lhe fosse tão penoso que ele teve de permanecer estático pela maior parte da gravação. Embora o vídeo tenha sido gravado em preto e branco, foi impossível mascarar o declínio físico de Freddie. Na última cena, ele sussurra o melodramático verso final da canção — “*I still love you*” (“Eu ainda te amo”) — olhando diretamente para a câmera, tal como faziam suas ostentatórias heroínas de Hollywood favoritas. Dentre as pessoas que assistiram ao vídeo, poucas puderam duvidar estar vendo um homem muito doente.

Em agosto, Paul Prenter morreu, em decorrência de uma doença relacionada à AIDS. Seu passamento foi um implacável lembrete de quão pouco tempo restava a Freddie. Jim Hutton submeteu-se a um segundo teste para detecção do HIV, mas obteve um resultado idêntico ao do primeiro. Desta vez, ele decidiu contar a Mercury. O cantor celebrou seu 44º aniversário com um jantar, íntimo e silencioso, em Garden Lodge. Seu círculo social e de amizades diminuía muito, à medida que ele foi-se tornando mais e mais recluso. A companhia de antigos amigos “festeiros” como Barbara Valentin e Peter Straker fora excluída, como se a presença

destes lhe trouxesse de volta as lembranças de uma vida que ele não podia mais levar. Outros, ainda, teriam negados seus pedidos de visitas (“Não estou me sentindo muito belo hoje, querido”). Em vez disso, Mercury preferiu desfrutar da companhia de alguns poucos amigos e funcionários leais que compunham a claqué de Garden Lodge: Mike Moran, Dave Clark, Terry Giddings — seu motorista particular — e a sempre presente Mary Austin. Pouco depois de seu aniversário, ele fez um testamento, indicando o gerente administrativo do Queen, Jim Beach, como um de seus executores.

Em outubro, a EMI voltou febrilmente à atividade, lançando o álbum *Queen’s Greatest Hits II* e duas compilações em vídeo, *Greatest Flix II* e *Boys of Flix*. Tamanha quantidade de lançamentos adequava-se perfeitamente ao título do novo compacto do Queen, “The Show Must Go On”. Mercury estava muito doente para participar da gravação de um vídeo, o que obrigou a banda a recorrer a uma montagem de seus antigos cliques. Contudo, o sentimento da canção era bastante eloquente à luz da situação corrente. Tratava-se de algo típico de Freddie Mercury: o mais melodramático dos “cantos de cisne”.

No início de novembro, o vocalista tomou a decisão mais importante de sua vida, anunciando que não pretendia mais receber medicação contra a AIDS. Efetivamente, ele escolhera morrer. Entrevistada em 2000, Mary Austin disse acreditar que “ele estabelecera um limite para si mesmo. Pessoalmente, acho que ele sabia que seu fim teria chegado quando não pudesse mais gravar, ou não tivesse mais energia para fazê-lo.” A imprensa, então, montara uma vigília permanente diante da casa do cantor; e Peter Freestone queixou-se: “Freddie tornou-se um prisioneiro entre as paredes de Garden Lodge.” Quando Montserrat Caballé pediu para visitá-lo, Mercury recusou-lhe a permissão, dizendo querer poupá-la de sofrer o assédio da mídia.

Seus pais, sua irmã e respectiva família e quase todos os seus companheiros de banda visitaram Mercury na que seria a última semana de sua vida. Segundo Jim Hutton, Taylor e May fizeram visitas individualmente à casa. Ao tentar estacionar seu carro diante desta, em certa ocasião, o baterista do Queen teve sua visão ofuscada pelos *flashes* dos fotógrafos e acabou colidindo com uma viatura da polícia que ali se mantinha estacionária. O sempre ansioso May, no entanto, tinha outra preocupação em mente. O guitarrista havia, afinal, concluído seu álbum solo, cujo lançamento

estava planejado para a semana seguinte. Sabendo que Freddie poderia morrer a qualquer momento, ele temia que o lançamento pudesse parecer oportunista, visando capitalizar o acontecimento. May pediu a Jim Beach para que aventasse o assunto, e a resposta do vocalista comprovou que seu “senso de humor de cada falso” continuava tão afiado como sempre. “Freddie disse: ‘Se eu *abotoar o paletó* enquanto o lançamento estiver acontecendo, você ganhará alguma publicidade adicional.’”

Na quinta-feira, 21 de novembro, Mercury pediu a Peter Freestone para que telefonasse a Jim Beach. Na manhã seguinte, Beach foi a Garden Lodge para uma reunião com Freddie, que se estendeu por mais de cinco horas. Segundo Freestone, “Freddie e ele [Beach] decidiram que aquele seria o momento de publicar um pronunciamento de Freddie relativo à sua condição de doente de AIDS.” A notícia foi um choque para o pessoal de Garden Lodge, que havia, em nome de Mercury, mentido sistematicamente para seus amigos e familiares quanto ao estado de saúde do vocalista. Ao escrever suas próprias memórias, Jim Hutton deu a entender que Freddie teria sido forçado a publicar o pronunciamento, mas, de todo modo, concordara em fazer isso ao dar-se conta de que “furaria” qualquer “furo jornalístico” que estivesse sendo planejado para o anúncio de sua morte. “Ele não queria ser usurpado por não haver anunciado, ele mesmo, antes”, explicou Roger Taylor. “Foi uma decisão absolutamente acertada, fazer o que ele fez, no momento em que fez.”

“As últimas três semanas de sua vida, quando ele estava em sua casa, foram tornadas completamente miseráveis”, disse Brian May. “A imprensa manteve-se do lado de fora da casa 24 horas por dia. Assim, acho que ele foi meio que ‘levado sob escolta’ à sua morte. Também acho que se ele tivesse feito o pronunciamento sobre a AIDS antes, sua morte teria acontecido muito mais cedo.”

Embora a histeria causada pela AIDS no início dos anos 1980 já tivesse arrefecido, perdurava, em 1991, uma grande estigmatização daquilo que muita gente ainda acreditava ser exclusivamente uma “doença gay”. Mercury era agudamente consciente de tudo isso e do impacto que a notícia de sua doença causaria sobre seus companheiros de banda, suas esposas, namoradas e filhos. Tal como esclareceu um dos velhos amigos de Mercury, “Freddie apavorava-se com a possível reação do público com relação a eles.” Tal como procedera com relação a muitos aspectos de sua própria vida, Mercury optou

por permanecer calado até o último momento possível.

O relações-públicas do Queen, Roxy Meade, divulgou o pronunciamento oficial de Mercury à meia-noite de sexta-feira: “Em vista da gigantesca conjecturação da imprensa ao longo das últimas duas semanas, desejo confirmar que fui submetido a testes que me levaram a ser diagnosticado como HIV positivo e portador de AIDS. Achei correto manter esta informação em nível estritamente pessoal até esta data, para resguardar a minha privacidade e a das pessoas que vivem à minha volta. Contudo, é chegado o momento de meus amigos e fãs do mundo todo serem informados da verdade. Espero que todos se juntem a mim, aos meus médicos e a todos os outros, no mundo inteiro, no combate a esta doença terrível.”

Na manhã do domingo, 25 de novembro, o *News of the World* estampou em sua primeira página: “FREDDIE DIZ: EU TENHO AIDS — O ASTRO DO QUEEN AGONIZA” Freddie Mercury conquistara sua pequena vitória sobre a imprensa; mas, apenas isso. Às 6h48 da tarde daquele mesmo dia, o astro do rock batizado ao nascer com o nome de Farrokh Bulsara morreu.

ONZE

Uma Ferrari na Garagem

“Nós não queremos nos tornar velhos, ricos e inúteis.”

— Roger Taylor

Freddie Mercury morreu a cerca de três quilômetros de distância do local em que o corpo de seu herói, Jimi Hendrix, fora encontrado, 21 anos antes. À época desse acontecimento, Mercury e Roger Taylor haviam mantido fechado o estande que possuíam no Mercado de Kensington, em sinal de respeito à memória de Hendrix. Em 1970, porém, teria parecido inconcebível que a morte do próprio Mercury pudesse eclipsar a de Hendrix; mas, na manhã seguinte ao seu passamento, na primeira página do *Sun* havia uma fotografia de Mercury com a *Union Jack* — a bandeira do Reino Unido — sobre os ombros, como uma capa, sob a manchete: “FREDDIE ESTÁ MORTO”. Tabloides, cartazes e a cobertura do rádio e da televisão, todos trataram a notícia com um misto de gravidade e voluptuosa fascinação. Aquele foi um evento típico do século XXI: um augúrio do culto às celebridades que adviria.

Apesar da presença dos cerca de cinquenta jornalistas e fotógrafos “acampados” diante de Garden Lodge, a notícia da morte de Mercury não foi imediatamente tornada pública. No final da tarde do domingo, o médico particular de Mercury, Gordon Atkinson, comunicara aos amigos presentes do vocalista que sua morte era iminente, mas que ele ainda poderia sobreviver por mais alguns dias. Apenas alguns minutos depois que Atkinson deixou o quarto, Mercury morreu. Joe Fanelli saiu correndo da casa, conseguindo sinalizar ao médico — já em seu carro — para que voltasse, alertando assim, inadvertidamente, todos os representantes da imprensa.

No atestado de óbito, assinado por Atkinson, a causa da morte foi declarada como “Broncopneumonia b. AIDS”. Peter Freestone preencheu o

restante do documento. De modo revelador, no campo reservado ao nome do cantor ele escreveu “Frederick Mercury, aliás, Frederick Bulsara”. Não foi feita qualquer menção ao seu verdadeiro prenome, Farrokh.

Segundo seu próprio relato sobre aquela noite, também coube a Freestone comunicar a notícia, por telefone, a Mary Austin, aos pais de Mercury e a Jim Beach, que viajara para Los Angeles no dia anterior. Outra decisão foi tomada: um pronunciamento oficial sobre a morte de Freddie teria de ser feito pelo escritório do Queen — mas não antes da meia-noite. O pai de Freestone, que trabalhava como organizador de funerais em Ladbroke Grove, nas proximidades, tomou as providências necessárias para a remoção do corpo. A polícia foi informada do acontecido e levantou um bloqueio temporário na rua, para afastar a imprensa durante alguns minutos cruciais, até que o veículo funerário deixasse a casa.

Com seus familiares e amigos mais próximos já informados, foi a vez dos companheiros de banda de Mercury serem comunicados. “Fiquei estupefato por toda aquela primeira noite, após o ocorrido”, disse Brian May, tempos depois. “Nós todos nos reunimos e conversamos. Então, no dia seguinte, eu desabei, completamente. Não conseguia fazer nada além de chorar.” Certamente o último comentário jocoso de Mercury dirigido ao guitarrista — ao dizer que sua morte seria boa para os negócios — deve ter-lhe voltado à mente, como uma profecia. De todo modo, a EMI suspendeu o lançamento do novo compacto de Brian May por alguns dias; e “Driven By You”, uma canção que havia sido utilizada previamente como fundo musical de um comercial de televisão para automóveis da Ford, alcançaria a sexta posição nas paradas.

No prazo acordado, o Queen fez seu pronunciamento à imprensa: “Nós perdemos o mais importante e mais amado membro de nossa família. Sentimos uma dor terrivelmente opressiva e infinita tristeza por sua partida, quando ele experimentava o auge de sua criatividade. Mas, acima de tudo, nos orgulhamos da maneira corajosa que ele viveu e morreu... Tão logo quanto pudermos, gostaríamos de celebrar sua passagem pela vida do mesmo modo como ele costumava fazer isso.”

Peter Hince era, então, um fotógrafo profissional, que fizera fotos para capas dos discos de Mercury. Sem saber que Freddie tinha AIDS, Hince pensou em lhe enviar um cartão bem-humorado (“Dizendo: ‘Vamos lá! Fique bom logo, seu safado!’, ou algo assim”) na mesma noite em que o vocalista

morreu. Ele vira Mercury pela última vez durante a celebração pelos vinte anos do Queen. “Era como se Freddie fosse duas pessoas”, diz ele. “Você podia ser muito próximo dele, mas jamais o veria deixar-se dominar por suas emoções. Enquanto trabalhei com ele, suas reações chegavam a mim sempre através de outras pessoas. ‘Oh, ele está muito satisfeito com o seu trabalho’, ou ‘Ele jamais pensaria em sair numa turnê sem levar você’. Mas ele jamais disse essas coisas diretamente a mim. Mesmo assim, quando ele morreu senti que grande parte da minha vida também se fora.”

Para as pessoas que conheceram Mercury quando ele ainda era Fred Bulsara, aquela foi uma experiência curiosa. “Havia sempre aquela sensação”, diz um velho amigo. “Será que eu deveria ter telefonado para ele? Eu deveria ter tentado manter-me em contato? Porém, a vida sempre atravessa o caminho dessas coisas; e o estilo de vida dele era muito diferente do nosso. Você não quer ser o “pingente da fama”... Por vezes eu o via pela televisão e ficava imaginando se aquela seria a mesma pessoa que eu conhecera, anos antes.”

Em uma de suas declarações inconsequentes à imprensa, Mercury disse, certa vez, que quando morresse, gostaria de “ser enterrado com todos os meus tesouros, como Tut-ankh-Amon”. Na verdade, Mercury dissera aos seus amigos que pretendia ser cremado. O vocalista abandonara sua fé zoroastrista, juntamente com seu nome de batismo e grande parte de seu passado; mas, segundo a tradição parsi e os desejos de seus pais, uma cerimônia funerária foi organizada — no menor prazo possível — e marcada para as dez horas da manhã de quarta-feira, 27 de novembro, no West London Crematorium, em Kensal Green.

Na véspera do funeral, o *Daily Mirror* publicou uma reportagem de Dave Clark, sob a manchete: “FREDDIE: OS ÚLTIMOS MOMENTOS”. Nas páginas internas, Clark aparecia em uma fotografia tirada diante de Garden Lodge, cercado por buquês de flores ali deixados pelos fãs enlutados. A reportagem afirmava — falsamente, segundo alguns — que o quarto do vocalista havia sido adaptado para conter uma tenda de oxigênio, e que uma equipe de enfermeiros revezava-se 24 horas por dia para aliviar-lhe o sofrimento. Além da história de Clark, o jornal publicou outra, de Mary Austin — a mulher que, segundo o *Mirror*, “considerava-se a si mesma como a esposa de Freddie”. Mary relatou o declínio físico do cantor ao longo de suas horas finais: “Ele não conseguia mais sequer falar, e sua visão turvou-se

rapidamente...” Ela também alegou ter sido quem comunicou a notícia da morte aos pais de Mercury. Certos aspectos de ambas essas histórias conflitam com outros, em uma história contada por ninguém menos que Jim Hutton. Contudo, mais desacordos e contradições ainda viriam a surgir.

A complexa natureza tanto da vida privada de Mercury quanto a do relacionamento do Queen com a imprensa viria a tornar-se um ponto de conversão das atenções no dia do funeral. O Queen já havia acusado a imprensa de haver “escoltado” Mercury até a morte, ao longo de suas últimas semanas de vida; mas o escritório do Queen havia arranjado para que o fotógrafo de celebridades Richard Young fizesse várias fotos em Garden Lodge, imediatamente antes e depois do funeral — decisão que irritou profundamente a Hutton (“Nossos últimos momentos de privacidade nos foram roubados”). Young era um dos poucos fotógrafos em quem a banda confiava, ainda que Brian May tivesse se indignado quando ele vendeu uma foto que retratava May ao lado de Anita Dobson em uma das festas privadas promovidas por Mercury.

Em vez de Hutton, Mary Austin pediu a Dave Clark para que ela mesma viajasse em sua companhia, a bordo do primeiro carro do cortejo funerário. Hutton, Freestone e Fanelli foram, assim, relegados a outro veículo. Barbara Valentin, a única outra mulher importante durante os anos mais recentes da vida de Mercury, foi instruída a não comparecer à cerimônia, permanecendo em Munique, no apartamento que ela e Mercury haviam adquirido conjuntamente.

Cerca de 45 convidados, contando os companheiros de banda de Mercury, familiares e amigos — entre os quais incluía-se Elton John —, assistiram à cerimônia. Lá fora, os jardins do crematório foram cobertos por um tapete de coroas e buquês de flores enviados pelos fãs do Queen. No interior do recinto, dois sacerdotes parsis, entoando cânticos em avesta, o antigo idioma empregado nas escrituras zoroastristas, conduziram o serviço funerário em um ritual com vinte minutos de duração. Segundo destacou um jornal, de acordo com as leis parsis, “tradicionalmente, um cadáver deve ser deixado ao relento, para que seja consumido pelos abutres”. De modo muito menos dramático, porém, o caixão de Mercury foi levado até o crematório ao som de Aretha Franklin; e dali foi encaminhado ao seu destino final enquanto era tocada uma gravação de Montserrat Caballé interpretando “D’Amor Sull’Ali Rosee”, uma ária da ópera de Verdi *Il Trovatore*. “Vivi uma vida plena; e, se

amanhã eu estiver morto, não darei a mínima. Eu vivi. Realmente, eu fiz tudo quanto havia para ser feito.”

No dia seguinte ao funeral, o acérrimo crítico Joe Haines, do *Daily Mirror*, publicou uma coluna denunciando Mercury como “um homem inclinado — e a palavra parece adequada às circunstâncias tortuosas — a prazeres sexuais anormais, corrompido, corruptor e usuário de drogas”, antes de concluir que “sua vida privada é um relato revoltante de depravação, luxúria e da mais baixa libertinagem [...] Para gente desse tipo, a AIDS é uma forma de suicídio.”

De forma otimista, o Queen esperava que a morte de Mercury servisse para ampliar a compreensão sobre a doença. Porém, esta ainda carregava um estigma muito forte, associado a um grande temor, devido à facilidade de sua ocorrência. Nos dias que se seguiram, a voz de Brian May representou a grande exceção ao coro da imprensa que ainda afirmava ser a AIDS exclusivamente uma “doença gay”. “Havia quem dissesse coisas como: ‘Fred teve AIDS porque era promíscuo; por isso, nós não precisamos nos preocupar’”, lamentou-se ele. “Divulgar esse tipo de coisa pela imprensa pode levar alguns jovens a pensar ‘Ah! Então, comigo está tudo bem’; e, no dia seguinte, eles virem a se tornar HIV positivos.”

A frustração de May estava por trás de sua decisão de conceder tantas entrevistas quanto a imprensa lhe solicitasse, na semana seguinte ao funeral. May e Roger Taylor fizeram uma aparição no programa de televisão matutino GM-TV, na qual se esquivaram das perguntas capciosas do apresentador Mike Morris, parecendo ainda estarem se esforçando para apreender algum sentido de tudo o que acontecera. “Ficamos realmente furiosos com a maneira como ele [Mercury] foi representado pelos tabloides”, protestou May. “Ele não era um sujeito desvairadamente promíscuo, nem foi consumido pelas drogas.” A tentativa de ambos de convencer ao mundo foi dificultada pelas próprias palavras fabulosamente espirituosas de Freddie (“Eu sou apenas uma prostituta velha que se levanta pela manhã, coça a cabeça e se pergunta com quem irá querer transar.”), muitas das quais foram alegremente reproduzidas pelos jornais. Mercury esforçara-se tanto para construir sua *persona* que muita gente, vivendo no “mundo real”, achava difícil associar a personalidade extraordinariamente arrogante que ele exibia sobre os palcos com a imagem da pessoa “tímida, afável e gentil” que May tentava descrever.

May e Taylor mantiveram-se inflexíveis ao afirmarem que Mercury queria

que o mundo soubesse que ele tinha AIDS para que uma conscientização geral quanto à doença fosse despertada; e ambos usaram boa parte do espaço que lhes foi concedido pela imprensa para condenar a homofobia. Porém, também ficou evidente a quanta pressão Mercury submetera seus companheiros de banda, devido à necessidade de manter sua vida particular em segredo. “Ainda muito cedo na vida, Freddie decidiu que faria as coisas à sua maneira”, disse May. “Nós respeitávamos o modo como ele levava sua vida, mas, às vezes, nos víamos sufocados por isso; e, até mesmo, impedidos de falar a esse respeito com nossos amigos...” “Vocês estão passando a impressão de que não o conheciam, realmente, muito bem...” arriscou Mike Morris. A resposta de Taylor resumiu a opinião do Queen: “Ele era um mistério... Mas nós nos sentimos absolutamente honrados por havê-lo apoiado.” Para seu crédito, May também esclareceu que Mercury vivia “um relacionamento amoroso estável... E contava com três sujeitos que se preocupavam e se mantiveram ao lado dele, carinhosamente, até o fim. No entanto, ninguém sequer menciona isso.” Esta foi uma das raras demonstrações de afeto tornadas públicas da parte dos amigos e cuidadores que acompanharam Mercury em Garden Lodge.

A entrevista ainda teve um momento de humor negro, quando as câmeras abriram o ângulo e revelaram a presença de outro convidado do programa no cenário, o mágico televisivo Paul Daniels. “Você era um fã do Queen e de Freddie Mercury, Paul?”, perguntou inocentemente Kathryn Holloway, a outra apresentadora do programa. “Hã... Não”, respondeu o mágico, constrangido, antes de iniciar uma longa e hesitante explicação sobre como a música pop deixara de influenciar sua vida e sua carreira.

Tanto quanto para corrigir as falhas da imprensa, May e Taylor também compareceram ao GM-TV para promover “Bohemian Rhapsody”, o compacto mais famoso do Queen, que fora relançado com o propósito de reverter toda sua renda para o fundo beneficente Terrence Higgins Trust. O disco alcançaria a primeira posição nas paradas, angariando um milhão de libras para instituições de combate à AIDS. Em pouco tempo, dez álbuns de estúdio do Queen também seriam relançados, voltando, todos eles, a figurar nas listas dos *Top 100* do Reino Unido.

Nos Estados Unidos, então, havia especulações quanto à possibilidade da Hollywood Records ter tido conhecimento quanto à condição de Mercury antes de assinar um contrato com o Queen. Ao ser entrevistado por Bruce

Haring para o livro que este último lançaria em 1996 — *Off the Record: Ruthless Days and Reckless Nights Inside the Music Industry* (algo como “Fora da Gravação: Dias Cruéis e Noites Inconsequentes por Dentro da Indústria da Música”) —, Peter Paterno admitiu que boatos relativos à saúde de Mercury tinham chegado ao seu conhecimento, mas Jim Beach jamais lhe dissera diretamente que Freddie estava doente. “Ele [Beach] disse que Mercury não sairia em turnê. Aliás, ele deixou absolutamente claro que o Queen não pretendia excursionar”, disse Paterno. “Honestamente, eu achei que o catálogo era bom. Então, sentei-me e pensei: ‘Bem, eis algo em que posso acreditar, musicalmente; e há duas possibilidades: ou ele não está seriamente doente — caso em que eu poderia tentar convencer a banda a excursionar, o que redundaria em maior vendagem de discos —, ou ele está, mesmo, muito doente e pode vir a morrer.’ Eu estava disposto a correr os riscos, de uma forma ou de outra.”

A Hollywood começou a reeditar o catálogo do Queen em CDs a partir de fevereiro de 1991, calculando que seria preciso vender 2,7 milhões de discos para reaver os dez milhões de dólares investidos no ato da contratação. À época da morte de Mercury, a companhia parecia trilhar o rumo certo, já tendo vendido 1,1 milhão de cópias. Tal como Paterno disse a Bruce Haring, “quando ele morreu, as vendas aceleraram-se ao ponto de ficar evidente que dentro de três anos teríamos recuperado todo o dinheiro que investimos.”

O Natal de 1991 trouxe consigo uma conquista — ainda que um tanto vazia: o compacto “Bohemian Rhapsody” e o álbum *Queen’s Greatest Hits II* haviam alcançado, ambos, a primeira posição nas paradas. Porém, o lado B do compacto, a melancólica balada “These Are the Days of Our Lives”, vinha sendo mais executado pelas emissoras de rádio do que a faixa-título — talvez porque a letra reflexiva da canção parecesse mais apropriada àqueles dias do que a infundável sucessão de “Bismillahs!” e “Galileos!” “Aquela foi uma época estranha para nós”, recordou-se Taylor. “Mal nos demos conta de como o disco estava vendendo.”

Para os antigos amigos e funcionários de Freddie Mercury, o final do ano trouxe a conscientização de que suas vidas, então, haviam mudado. Hutton, Fanelli e Freestone foram lembrados no testamento de Mercury, e receberam quinhentas mil libras cada um, enquanto o motorista Terry Giddings embolsou outras cem mil libras. Mercury ainda havia adquirido uma casa para Fanelli e algumas terras, na Irlanda, para Hutton. O relacionamento entre

o jardineiro e o vocalista durara mais de cinco anos, mas Hutton sempre soube que quase todo o restante da herança seria deixado para Mary Austin.

Ao final dos trâmites, Mary herdou Garden Lodge e cinquenta por cento de todo o patrimônio de Mercury (avaliado em cerca de dez milhões de libras), além de seus rendimentos futuros. O restante da herança foi dividido igualmente entre os pais e a irmã do vocalista. Inicialmente, Hutton foi informado de que era um desejo de Mercury que os três amigos permanecessem vivendo em Garden Lodge, pelo tempo que quisessem. Contudo, ao que parece, Mercury esqueceu-se de declarar isso em seu testamento; e tendo Mary herdado a casa, Hutton e os outros logo foram “convidados” a deixá-la.

Peter Freestone viria a estudar e tornar-se um enfermeiro, antes de mudar sua opção profissional e passar a trabalhar no ramo da hotelaria. Ele também se tornou presença constante nas convenções organizadas pelo fã-clubes do Queen. Sete anos depois da morte de Mercury, ele publicou um livro de sua autoria, *Freddie Mercury: An Intimate Memoir*, sobre o período que trabalhou para o cantor. Joe Fanelli retornou aos Estados Unidos, onde morreu de AIDS em 1992. A doença vitimaria muitos outros amigos, ex-amantes e associados de Mercury. Jim Hutton mudou-se de volta à Irlanda e publicou seu próprio livro, *Mercury and Me*, em 1994. Na obra, ele recontou de maneira intensamente dramática os dias finais de seu ex-amante e não poupou críticas a Mary Austin, Dave Clark, Jim Beach e outras pessoas do círculo mais íntimo do vocalista. Hutton insiste, por exemplo, em que Mercury jamais consentiu, até o fim, que notícias sobre sua doença fossem tornadas públicas. Fundamentalmente, a experiência de Jim parece ressaltar a natureza impossível dos relacionamentos de Freddie. Hutton foi o homem com quem Mercury compartilhou os últimos anos de sua vida, mas ele jamais pôde competir — em condições de igualdade — com a ex-namorada que seu amante tivera, anos antes. Embora tenha sido diagnosticado como HIV positivo em 1990, os progressos relativos à medicação contra a AIDS permitiram a Hutton desfrutar dos anos que foram negados a Mercury e Fanelli. Ele morreu em decorrência de um câncer pulmonar, no dia de Ano Novo, em 2010.

Em 1992, Mary Austin mudou-se para sua nova residência palaciana, com seus dois filhos e seu — então — companheiro, Piers Cameron, um designer de interiores. Porém, a ligação que ela tivera com Mercury — que, inclusive,

fora padrinho de seu filho mais velho — obscureceu seu relacionamento com Cameron, e o casal veio a separar-se. Por cinco anos, ela conservou intocado o quarto que fora ocupado por Mercury em Garden Lodge. “Eu perdi alguém que pensava ser meu amor eterno”, disse Austin ao escritor David Wigg. “Quando Freddie morreu, eu senti que, na verdade, tínhamos estado casados. Nós cumprimos os nossos votos, e fizemos tudo, um pelo outro: na alegria e na tristeza, na riqueza e na pobreza, na saúde e na doença. Eu jamais poderia deixar Freddie, a menos que ele morresse. E, mesmo assim, foi algo muito difícil para mim.”

Para os outros integrantes do Queen, a morte de Mercury também não foi uma situação de fácil assimilação. Durante a entrevista para o GM-TV, May e Taylor mencionaram “alguma espécie de evento” para homenagear o vocalista. Em fevereiro, durante a cerimônia de recebimento de uma premiação no BRITs, por “These Are the Days of Our Lives”, eles anunciaram oficialmente que o show *Freddie Mercury Tribute: A Concert for AIDS Awareness* aconteceria no dia 20 de abril, no Estádio de Wembley, no qual os integrantes remanescentes do Queen tocariam em companhia de um elenco de músicos convidados. Todos os 72.000 ingressos para o evento esgotaram-se em apenas seis horas.

Em março, os ensaios para a apresentação aconteceram em Shepherd’s Bush. O trio original do Queen foi acrescido pelo tecladista Spike Edney e, dependendo do dia, por músicos adicionais, incluindo Mike Moran e Tony Iommi, do Black Sabbath. Em uma curiosa inversão de papéis, May, Taylor e Deacon viram-se, então, desempenhando coletivamente a função de Bob Geldof quando recrutou o Queen para o *Live Aid*. A despeito disso, em pouco tempo, alguns veteranos do *Live Aid*, tais como Elton John, David Bowie, Roger Daltrey e Robert Plant haviam-se comprometido a participar do show — bem como o próprio Bob Geldof.

Antigos vocalistas, ídolos e rivais de Mercury, viriam juntar-se a instrumentistas mais jovens que cresceram ouvindo sua música, além das bandas de hard rock Def Leppard, Metallica, Extreme e Guns N’ Roses. À medida que as semanas passavam, a lista de colaboradores dispostos aumentava, incluindo os nomes de George Michael, Seal, Lisa Stansfield, Annie Lennox, Liza Minelli... Os artistas tinham liberdade para escolher as canções do Queen que desejassem interpretar, mas, segundo ressaltou Taylor, “achamos apropriado que ninguém viesse a interpretar ‘Another One Bites

the Dust’, porque... Seria uma escolha infeliz, devido à letra da canção.” Em outro paralelo com o *Live Aid*, o concerto seria televisionado ao vivo para 76 países em todo o mundo. Com os três integrantes remanescentes do Queen ainda lamentando a perda sofrida, a organização do concerto proporcionava algo mais: uma “distração”. “Dediquei toda a minha energia, meus poderes de persuasão e minha capacidade telefônica para contribuir com a organização do show”, admitiu May. “Aquilo foi algo muito bom, por três meses, para impedir minha mente de divagar sobre o que eu iria fazer da vida, então.”

“Freddie teria dito: ‘O Estádio de Wembley, querido? Você tem certeza de que é suficientemente grande?’”, gracejou Roger Taylor. No dia da apresentação, o estádio estava completamente lotado, até o último lugar disponível, com os velhos, os novos e os mais fiéis fãs do Queen. Além desses, ainda havia os observadores curiosos e as pessoas que acorriam habitualmente ao estádio, cada vez que um grande espetáculo musical — tal como os de Madonna, do próprio Queen ou de Bruce Springsteen — era apresentado.

Os sobreviventes do Queen caminharam pelo palco em meio a aplausos arrebatadores. “Estamos aqui, hoje, para celebrar a vida, a obra e os sonhos de um certo Freddie Mercury”, anunciou Brian May. Com os cabelos longos, os óculos escuros e o casaco estiloso do baterista, os dois integrantes originais do antigo Smile pareciam-se exatamente com os maiores astros pop da cidade. Contrastando com isso, John Deacon parecia-se com um ex-astro do rock já em pleno gozo de sua aposentadoria, com seus cabelos curtos, roupas insuspeitas e uma voz que — quando ele finalmente falou alguma coisa — soava sumida e insegura.

A abertura do show coube à banda Metallica, que desfiou três sucessos de seu recente *Black Album*. “Número 1” em vendas de ambos os lados do Atlântico, aquele era um disco que atraía boa parte da plateia para a apresentação. Metallica era uma banda de rock “anglófila” que conhecia muito bem e fora grandemente influenciada pelo repertório mais “pesado” do Queen, distribuído por vários álbuns tais como *Sheer Heart Attack*, mas que estava a caminho de vir a se tornar uma das maiores bandas de rock do mundo por seus próprios méritos. Não é sabido se Mercury teria sido um fã, mas a apresentação do Metallica foi, sem dúvida, um grande atrativo para as câmeras de televisão.

A primeira canção do Queen na apresentação foi interpretada pela segunda banda da lista, o Extreme. Tal como o Metallica, o grupo de Boston também havia transcendido o âmbito de seu público para alcançar plateias mais afeitas à música pop. Sua musicalidade tinha um imenso “débito de gratidão” para com o Queen — que refletiu-se na apresentação de um *medley* que incluía trechos de “Keep Yourself Alive” e “Bicycle Race”. O vocalista principal da banda, Gary Charone, começou bravamente sua apresentação com uma citação de “Mustapha”, a extravagância vocal meio-árabe de Mercury, constante do álbum *Jazz*.

Brian May seria o primeiro dos integrantes do Queen a fazer um *cover* de si mesmo, juntando-se ao Def Leppard sobre o palco para interpretar uma versão — bastante fiel à canção original — de “Now I’m Here”. Pouco depois, rompendo os limites entre a paródia e o que Bono Vox, do U2, certa vez chamou de “pântano descerebrado do rock das grandes gravadoras”, a chegada da banda satírica Spinal Tap acrescentou uma bem-vinda pitada de humor ao transcurso da apresentação. A banda declarou que alguém havia solicitado que abreviasse sua participação “cortando nosso repertório de 25 músicas para apenas uma...” A justificativa de que “Freddie teria preferido desse jeito” foi uma incômoda — embora bem-intencionada — advertência quanto às banalidades que vinham sendo ouvidas desde a morte do cantor.

Durante o intervalo, vídeos com imagens de Mercury em ação foram projetados em telões de ambos os lados do palco, gerando uma onda de aplausos histéricos. Mas seria a segunda metade do show que viria a conter seus momentos mais memoráveis, quando os vocalistas convidados vieram juntar-se aos integrantes do Queen. Foi curioso testemunhar Robert Plant tentar — sem sucesso — dominar a interpretação de “Innuendo”. O vocalista do Led Zeppelin foi elegante na derrota: “Eu viajei a Marrocos, durante a Páscoa, e coleí um papel com a letra desta canção no painel do meu carro, para tentar memorizá-la”, disse ele, mais tarde. “Freddie disse que eles a compuseram como um tributo ao Zeppelin, mas eu não pude fazer com que a letra entrasse na minha cabeça. Tive de levar um papel enorme, com a letra da canção escrita, e afixá-lo no piso do palco... Acho que a minha apresentação foi cortada da filmagem para o vídeo do show...” De fato, ela foi. Porém, tal como o próprio Plant declarara, antes da apresentação, “Freddie cantava todas essas canções muito melhor do que nós iremos cantá-las.”

Mas Plant não fora abandonado à própria sorte. A plateia, tomada pela excitação do evento, demonstrou possuir boa-vontade e disposição suficientes para aplaudir mesmo as apresentações mais vacilantes, até o fim. Contudo, um sinal de quão idiossincrática era a música de Mercury foi a constatação de tantos “veteranos” terem se mostrado inseguros ao interpretá-la. Peter Hince voltara a integrar a equipe de apoio do Queen para trabalhar no concerto que rendia tributo ao seu falecido amigo. “Aquilo enfatizou a grandeza de Freddie como cantor”, diz ele, hoje em dia. “Roger Daltrey e Lisa Stansfield fizeram bons trabalhos.” Stansfield, aliás, faria uma aparição memorável, subindo ao palco com bobes nos cabelos e empurrando um aspirador de pó para interpretar “I Want to Break Free”. “Porém, as apresentações de muita gente não valeram a pena... A de Paul Young, por exemplo, foi horrível.” Mas Young ao menos teve a oportunidade de testemunhar, em primeira mão, milhares de mãos batendo palmas em uníssono, ao som de “Radio Ga Ga”. “Freddie costumava exigir muito de si mesmo”, acrescenta John Brough. “Ele cantava a voz principal e ainda fazia os vocais de fundo, ao longo de três horas de apresentação. E isso era a regra; não a exceção. Foi somente quando outras pessoas interpretaram as canções no concerto em homenagem a ele que eu puder perceber quão difícil era fazer isso, na realidade.”

Com as emoções no auge, foi inevitável que algumas pessoas resolvessem tomar tudo aquilo — inclusive a si mesmas — demasiadamente a sério. E David Bowie não desapontou. Bowie juntou-se a Annie Lennox para interpretar “Under Pressure” e a Ian Hunter e Mick Ronson, do Mott The Hoople, para atacar “All the Young Dudes”, antes de arrematar com um de seus próprios sucessos, “Heroes?”. Aquela foi uma apresentação estelar; e antes de deixar o palco, o cantor iniciou um monólogo errático acerca de “nosso grande amigo Freddie Mercury... e os amigos de vocês, nossos amigos... membros das nossas famílias... que têm sido vitimados por essa doença implacável.”

Em meio a toda exuberância musical, havia o lembrete da questão relativa a vida e morte que motivara o concerto. Porém, tal como Bowie explicou, mais tarde, “eu me senti como se estivesse sendo transportado pela situação.” Ao terminar seu discurso, ele apoiou-se sobre um dos joelhos e começou a recitar o Pai-Nosso. Depois da apresentação, Bowie orgulhosamente disse haver deixado os integrantes do Spinal Tap que o assistiam “mudos, sem acreditar no que viam”. A filmagem do evento, sem dúvida, capturou a

expressão de incredulidade estampada no rosto de Roger Taylor. Elegantemente, como sempre, Brian May se limitaria a comentar: “Lembro-me de haver pensado que teria sido bom se ele me prevenisse quanto àquilo.”

Tanto quanto o Queen “roubara a cena” no *Live Aid*, o concerto em homenagem a Mercury também teve um “vencedor” incontestável. Na última entrevista que concedera a uma emissora de rádio, Mercury dedicou tempo considerável a tecer elogios a George Michael. Desde a dissolução da dupla pop Wham!, Michael construíra uma reputação como compositor e artista solo. Na noite do concerto, sua interpretação de “Somebody to Love” — grandemente impulsionada pelas vozes do London Community Gospel Choir — quase chegou a igualar a verve, a energia e a presença de palco do próprio Mercury. “A apresentação de George Michael foi a melhor”, concordou May. “Havia certa tonalidade na voz dele ao interpretar ‘Somebody to Love’ que era puro Freddie.”

“Freddie adorava a canção ‘Faith’, de George Michael”, recorda-se John Brough. “Lembro-me de haver conversado com George sobre sua apresentação no concerto, e ele disse que ‘Somebody to Love’ fora a canção mais difícil que jamais cantara na vida. Ele disse: ‘É um absurdo. Num minuto, o tom está aqui em cima; no minuto seguinte, está lá embaixo...’” “Eu estava vivendo um sonho de infância”, disse Michael, tempos depois. “Aquele foi o momento culminante da minha carreira, mas foi perpassado por uma verdadeira tristeza.” Àquela época, George ainda não havia discutido publicamente sua homossexualidade. Um ano depois do concerto em homenagem a Mercury, o então “namorado secreto” de Michael morreria em decorrência de uma doença relacionada à AIDS.

Elizabeth Taylor supostamente encontrava-se em meio às pessoas que “chacoalhavam as joias”, ocupando um dos assentos da ala VIP, na última apresentação do Queen em Los Angeles. A lendária estrela de Hollywood, então contando sessenta anos de idade, agitou as celebridades presentes quando subiu ao palco de Wembley — “não para cantar”, segundo ela mesma assegurou à multidão, mas para oferecer seu aconselhamento. “Usem preservativos”, implorou ela. “O mundo precisa que vocês vivam.” Aquela foi uma manifestação de um sentimento genuíno, mas, mesmo para uma plateia em meio à qual muitos homens estritamente heterossexuais tinham sido levados às lágrimas pela memória de Freddie Mercury, o discurso de Taylor soou um tanto piegas demais. O tradicional cinismo britânico —

talvez embalado pelos milhares de litros de cerveja consumidos durante todo o dia — aflorou, e vaias e risos de escárnio puderam ser distintamente ouvidos em meio aos aplausos da plateia.

Para algumas pessoas próximas de Freddie Mercury, o vocalista principal do Guns N' Roses, Axl Rose, era o convidado indesejado do concerto. O Guns N' Roses “florescera” graças a sua reputação de rebeldes extemporâneos, seguidores da tradição dos Rolling Stones e do Led Zeppelin; porém, seu vocalista havia sido acusado de racismo e homofobia ao interpretar a canção da banda intitulada “One in a Million”, cuja letra mencionava “imigrantes” e “bichas”. A presença de Axl Rose em meio à lista de convidados era, no mínimo, controversa; e, por isso, foi chocante vê-lo subir ao palco ao lado de Elton John, para interpretar “Bohemian Rhapsody”.

“Sou um grande fã de Axl”, insistiu Brian May. “Ele é um porta-voz de sentimentos autênticos que são compartilhados por muita gente. O fato de ele ter admitido francamente temer os gays é, na verdade, algo muito valioso; assim como o fato de ele afirmar, quando fizemos o concerto, diante de todos: ‘Estou participando disto porque sinto muito por Freddie, e porque acho que esse assunto [a AIDS, que vitimara o cantor] diz respeito a todo mundo.’”

Com Axl Rose, Elton John conseguiu algo que parecia impossível, e encontrou no vocalista um astro do rock com um temperamento que se equiparava ao seu próprio. Mais cedo, naquele mesmo dia, ele fora sumariamente enxotado do camarim de Rose, enquanto protestava, em altos brados: “Mas eu tenho de fazer um dueto com ele, em duas horas!” À noite, a dupla já se havia entendido mútua e perfeitamente; e a reveladora camiseta que lhe cobria o torso apenas até a altura do estômago, acompanhada por uma saia de couro, sugeria que Rose, talvez, estivesse mais em contato com seu lado feminino do que algumas pessoas pudessem ter imaginado. Enquanto Rose trotava pelo palco, como um cachorrinho superentusiasmado, Elton desempenhou o papel de um senhor mais velho, muito seguro de si mesmo, que o conduzia, chegando mesmo a envolver o “rebelde” *rocker* em um abraço, enquanto ambos cantavam os versos finais da canção.

Contudo, a saia de couro de Axl Rose não poderia ser comparada ao *grand finale* do show, em termos de “espetáculo visual”. A honra caberia à apresentação final do concerto, com Liza Minelli — que, coincidentemente, acabara de assinar um contrato com a Hollywood Records —, que

transformou “We Are the Champions” em um número de teatro musical ao melhor estilo da Broadway, secundada por um coro de *rockers* cabeludos, jovens e velhos. Enquanto Minelli, à frente, imprimia grande carga emocional à interpretação, Roger Daltrey, Axl Rose, vários integrantes do Extreme, do Metallica e da banda de rock alemã Scorpions (que não se apresentou no concerto, mas ali esteve presente, mesmo assim) apareceram por trás dela, com os braços sobre os ombros uns dos outros, compondo um “pano de fundo” vibrante, composto de jaquetas de couro com franjas, camisas estampadas usadas por fora das calças e uma profusão de acessórios. Aquela era uma imagem que capturava a própria essência de Freddie Mercury e do Queen: o estranho lugar em que o rock mais visceral se encontra com o teatro musical. Tal como escreveu, depois, um crítico do *The Times*: “Liza Minelli provou, com sua brilhante apresentação final, que Freddie era, mesmo, uma diva de cabaré de calças.”

Todavia, o mesmo *The Times* aventou uma questão: “O que a memória do próprio homenageado ganhou com isso?” Não houve sequer sinal da presença de Aretha Franklin, a intérprete adorada por Mercury, que, em todo caso, também recusara um convite para participar do *Live Aid* — tal como fizera Michael Jackson. Montserrat Caballé, a cantora de ópera que exercera um tremendo impacto musical sobre os últimos dias de Mercury, também não pôde comparecer. Peter Hince mantém sua opinião de que alguns dos presentes ali estavam visando apenas seus próprios objetivos. “Tenho certeza de que alguns deles estavam pensando: ‘Bem, sempre poderei fazer com que a minha carreira volte ao próprio rumo’”, suspira ele. “Aquilo foi quase um ‘Big Brother’ de celebridades.”

Roger Taylor, por outro lado, explica que o show fora planejado como “um evento para satisfazer a dois propósitos”; e teria cumprido suas metas: celebrar a vida e a música de Mercury e despertar a conscientização sobre a doença que o vitimara. A renda proveniente do concerto em Wembley e do vídeo posteriormente lançado foi integralmente revertida para o Mercury Phoenix Trust, um fundo de caridade dedicado ao combate à AIDS estabelecido no ano anterior, que listava May, Taylor, Jim Beach e May Austin como seus administradores.

Terem se apresentado e servido como anfitriões no concerto em Wembley mantivera os integrantes remanescentes do Queen ocupados por meses; mas, a questão que enfrentavam, agora, era: o que viria depois? John Deacon saía

de cena e retornara à vida familiar, pois sua esposa, Veronica, estava grávida do quinto filho do casal (Luke, que nasceria em dezembro daquele ano). Para May e Taylor, no entanto, abandonar a carreira não seria algo tão simples.

Em abril, o Queen recebera o prêmio Ivor Novello por “These Are the Days of Our Lives”, mas May também seria agraciado com seu próprio Ivor Novello, por “Driven By You”. *Back to the Light*, seu primeiro álbum solo desde 1983, estava prestes a ser completado. Enquanto isso, Taylor, afinal, “jogava a toalha” quanto à banda The Cross. O último álbum do grupo, *Blue Rock*, fora completado — juntando o material disponível — enquanto o baterista trabalhava nas sessões finais de gravação do Queen, e deixava que as coisas corressem “de rédeas soltas”, permitindo até mesmo que seus companheiros de banda assumissem os vocais principais. *Blue Rock* seria lançado apenas na Europa continental, excetuando o Reino Unido. Taylor também constituíra uma família, com Debbie Leng, que dera à luz o filho do casal, Rufus Tiger, em março de 1991. May resumiu a situação dos integrantes da banda: “Além da dor da perda de alguém tão próximo, de repente, você vê que todo o seu estilo de vida foi destruído. Tudo o que você tentou construir ao longo dos últimos vinte anos se foi.” Elton John saiu-se com uma definição ainda melhor: “Para May, Deacon e Taylor, deve ter sido como manter uma fabulosa Ferrari na garagem e não ser capaz de dirigi-la.”

Recordações do passado da banda pipocavam em todos os lugares. Em maio daquele ano, a trupe de comediantes norte-americanos responsável pelo filme *Wayne’s World* (chamado “Quanto Mais Idiota, Melhor”, no Brasil) daria à imagem do Queen o maior impulso que já recebera nos Estados Unidos. O filme — derivado de um quadro regularmente apresentado no programa *Saturday Night Live*, da NBC — retratava as desventuras da dupla de adolescentes suburbanos fãs de rock Wayne Campbell e Garth Algar. Em uma cena importante para o desenvolvimento da história, a dupla e outros dois amigos dirigem um carro pela vizinhança em que vivem, com “Bohemian Rhapsody” tocando a pleno volume no toca-fitas. O “karaokê” do quarteto, acompanhado por uma “coreografia” onde o mote era balançar vigorosamente as cabeças ao som da música, tornou-se um grande sucesso.

O papel de Wayne Campbell era representado pelo comediante e roteirista Mike Myers, que vivera em Londres, nos anos 1980. Ele conhecia bem a música do Queen e havia contatado Brian May acerca da utilização de “Bohemian Rhapsody”. “Mike Myers telefonou-me e enviou uma cópia do

filme, recomendando que eu fizesse com que Freddie o assistisse”, disse May, em 2010. “Freddie já não se encontrava muito bem, à época; mas fiz com que ele assistisse ao filme, e ele o adorou.” O vocalista ainda manifestou sua esperança de que a interpretação da canção no filme pudesse proporcionar a abertura de que a banda necessitava no mercado norte-americano. Na mesma ocasião, ele teria dito a May: “Acho que eu vou ter de morrer para que façamos sucesso na América, outra vez.”

No final da história, foi *Wayne's World*, mais do que a morte de Freddie, que renovou o destino do Queen na América do Norte. “Bohemian Rhapsody” foi relançada nos Estados Unidos, rumando diretamente para a segunda posição nas paradas — sendo seus lucros revertidos em favor do Magic Johnson AIDS Trust, um fundo beneficente cujo nome homenageava o famoso jogador de basquete HIV positivo. Outra compilação, *Classic Queen*, foi lançada, seguindo o destino do compacto e alcançando a quarta posição. Enquanto isso, na Inglaterra, Montserrat Caballé uniu-se à European Chamber Opera para uma apresentação beneficente da ópera favorita de Mercury, *Il Trovatore*, no Whitehall, em Londres. O compacto de Mercury e Caballé interpretando “Barcelona” foi relançado, para celebrar a escolha da cidade como sede dos Jogos Olímpicos de 1992, conferindo à dupla uma posição entre os *Top 5*.

Em setembro, Brian May lançou *Back to the Light*. “Eu quis fazer este disco sozinho, sem ter ninguém com quem discutir, apenas para ver o que aconteceria”, explicou ele. O último lançamento solo de May, *Star Fleet Project*, tinha sido um exercício de virtuosismo do guitarrista; enquanto as canções do novo projeto eram mais contemplativas. Uma das faixas, “Nothing But Blue”, era sobre Mercury, e fora completada na noite anterior à morte deste; em outra, “I’m Scared”, May elenca uma lista de extraordinárias fobias e inseguranças. O álbum chegaria a integrar a lista dos *Top 20* na Inglaterra, e o primeiro compacto a derivar dele, “Too Much Love Will Kill You” — uma balada profundamente sincera, com a qual May iniciou sua apresentação ao vivo no concerto em homenagem a Mercury —, tornou-se um sucesso constante da lista dos *Top 5*. Então, tendo em vista uma turnê pela América do Sul, como atração secundária do show de Joe Cocker, May teve de encarar o desafio de liderar sua própria banda ao vivo.

A banda escalada para a turnê incluía Spike Edney, o contrabaixista Neil Murray, o guitarrista Mike Caswell (que, mais tarde, seria substituído por

Jamie Moses) e o baterista *showman* Cozy Powell, além do próprio May atuando como guitarrista solo e vocalista principal. “Eu jamais serei como Freddie: ele era o maior vocalista de rock para estádios”, esclareceu ele. “Há alguns anos, eu sequer pensaria em estar à frente de uma banda. Seria algo muito intimidador. Meu papel, agora, é ser eu mesmo.” May dominou seu nervosismo e revelou-se um habilidoso *frontman*. A penúltima apresentação da turnê levou-o — com sua nova banda — a tocar no estádio Vélez Sársfield, em Buenos Aires, onde o Queen fora a atração principal do histórico show na Argentina, em 1981.

Assim, na morte, como na vida, parecia que Freddie Mercury teria de ter, sempre, a última palavra. Com May em turnê, a EMI lançou *The Freddie Mercury Album*, uma compilação de faixas solo remixadas. O álbum e um remix de “Living On My Own” levariam o nome do falecido cantor de volta às listas de compactos e álbuns *Top 5* na Inglaterra. Outro álbum gravado ao vivo, *Queen at Wembley Stadium*, alcançaria à segunda posição. O lançamento de uma fita VHS com a gravação do concerto Freddie Mercury Tribute, pouco antes do Natal, e uma breve reunião do Smile no clube Marquee, em Londres, fizeram de 1992 um dos anos mais movimentados da história do Queen.

A necessidade de May de manter-se trabalhando fez com que ele voltasse à estrada no mês de fevereiro seguinte. The Brian May Band tivera uma turnê agendada pelos Estados Unidos, mas as plateias que acorreram às apresentações foram decepcionantes. Quando o grupo foi recrutado como banda de apoio para uma turnê do Guns N’ Roses, May viu-se tocando em lugares maiores — embora ficasse à mercê do humor volátil do vocalista da atração principal dos shows. Após um contratempo ocorrido em Birmingham, Alabama, envolvendo um engenheiro de som, Axl Rose abandonou o palco e recusou-se a concluir a apresentação. Como resultado dessa atitude, algumas apresentações subsequentes foram imediatamente canceladas.

Quando a turnê foi retomada, The Brian May Band tocou — com frequência — para fileiras de lugares vazios na plateia, enquanto alguns punhados de fãs que perambulavam por ali bebericavam refrigerantes e mastigavam cachorros-quentes distraidamente. Em março, eles se apresentaram no Winter Gardens, em Boston — um lugar em uma cidade que o Queen, certa vez, “conquistara”. “Pela primeira vez em vinte anos, vou estar diante de gente que precisa ser apresentada ao que eu faço”, disse May.

“É uma questão de ser muito paciente... O que é muito, muito diferente daquilo com que eu estava acostumado.” Brian foi veemente ao afirmar não querer que as novas apresentações se tornassem uma espécie de “show do Queen requeentado”. Porém, ele teve de enfrentar o mesmo problema que pessoas como Robert Plant e Mick Jagger haviam enfrentado, antes dele: como escapar da sombra da banda à qual pertencera. Tal como publicou o *Boston Globe*, “embora parte do novo material tivesse uma boa pegada, foram os clássicos do Queen, “Hammer to Fall” e “Now I’m Here”, que mais empolgaram a plateia.”

Em maio, a banda voltou a ser a atração principal de várias apresentações pela Europa continental e pelo Reino Unido, incluindo duas noites na Brixton Academy, em Londres, durante as quais seria gravado o material para um álbum ao vivo. Mal encontrando tempo para uma pausa, May levaria sua banda de volta à América do Norte em outubro, em uma turnê em que esta seria a atração principal. Entre as apresentações, ele esquivou-se elegantemente das perguntas da imprensa a respeito de Freddie Mercury, ao mesmo tempo em que revelava mais sobre sua vida particular do que jamais o fizera: de que maneiras o fim do Queen como banda viajante, a morte de seu pai e o término de seu primeiro casamento o haviam deixado “muito fora dos eixos”. Contudo, se, por um lado, apresentar-se ao vivo era, tal como ele mesmo dissera, “uma excelente terapia”, isso também tinha seus inconvenientes. The Brian May Band não era o Queen, e The Danforth Music Hall, no centro de Toronto, não era a mesma coisa que o Maple Leaf Gardens, onde, naquela mesma cidade, o Queen havia estrelado duas noites seguidas. Plateias menores, lugares menores e até mesmo camarins menores, constituíam um exercício prático de autocontrole e sobriedade.

Mais de um ano depois de sua morte, a indústria póstuma de tudo quanto fosse relacionado a Freddie Mercury e ao Queen desenvolvia-se, a todo vapor. O compacto *The Five Live*, com George Michael interpretando sua versão de “Somebody to Love”, disparou para a primeira posição nas paradas; a coleção de selos que Mercury reunira na infância — que fora admirada por seus primeiros amigos ingleses, na Escola Politécnica de Isleworth — foi arrematada em um leilão, na casa Sotheby’s, por oito mil libras; e a Índia saudou Freddie como o “Primeiro Astro Pop da Ásia” — um papel que ele, francamente, jamais assumiu em vida.

No entanto, ainda restava uma questão a ser solucionada. Havia material

suficiente, nos arquivos, para que os companheiros de banda de Mercury considerassem o lançamento de mais um álbum do Queen. Um Roger Taylor presciente referiu-se ao “latente” álbum do Queen como “um filho problemático”. Entrevistado pela Virgin Radio, em 1993, Brian May disse ao DJ Richard Skinner que existiria “algum material; mas, provavelmente, não o bastante para um álbum inteiro”, além de ter admitido que toda a discussão quanto a um novo disco do Queen era “algo sobre o que não achamos fácil concordar, no momento”. Aquela não seria a primeira vez que May afirmaria que “o Queen não pode existir sem Freddie”.

Contudo, em setembro, com May longe, em turnê, Taylor e John Deacon tocaram juntos em uma apresentação beneficente, no Cowdray Park, em West Sussex. No Ano Novo, a dupla alugou um estúdio e começou a “garimpar” as sobras do material do Queen. A certa altura, eles começaram a adicionar inserções de bateria e contrabaixo ao material encontrado; e foi nesse ponto que Brian May entrou na história. “O novo trabalho sobre o material remanescente é precioso”, disse ele, na primavera de 1994. “O ponto mais importante a considerar é que esta coletânea final seja digna do nome do Queen; por isso estou me envolvendo tão profundamente com o trabalho.” Tempos depois, May viria a admitir: “Eu tomei as fitas das mãos deles [Deacon e Taylor]. Achei que eles tinham feito tudo errado, e levei meses para devolver todo o trabalho à sua condição original.” Aquele seria um processo ao qual ele se dedicaria até o início do ano seguinte. Mas May, em meio ao trabalho, finalmente cedeu: *haveria* um novo álbum do Queen.

Em maio de 1994, os ouvintes da rádio BBC votaram em “Bohemian Rhapsody” como a “número 1” dentre “As Cem Canções Favoritas de Todos os Tempos”. No mesmo mês, Roger Taylor lançou seu novo compacto solo. Era muito improvável que a faixa “Nazis 1994” viesse a figurar na lista das “Cem Canções Favoritas de Todos os Tempos”, mesmo que a votação dependesse apenas dos fãs mais empedernidos. “Pensei que, a esta altura da minha vida, eu deveria compor sobre coisas em que acreditasse que tivessem algum significado”, explicou ele, acrescentando que “não se pode compor canções pop a vida toda.”

“Nazis 1994” era um ataque às pessoas que negavam o Holocausto e ao recente crescimento das tendências políticas de extrema direita. Porém, embora fosse bem-intencionada, a canção foi prejudicada por uma letra extremamente pobre, que dava margem a interpretações dúbias. Perguntado

sobre o que achava da canção, Brian May resguardou-se: “É preciso que sejamos claros quanto aos sinais que fazemos”, disse ele. “Se você diz uma palavra como ‘nazistas’, deve saber que estará despertando ideias nas pessoas. Não se pode fazer afirmações sutis como esta no nosso ramo de atividade. É uma pena, pois a mensagem de Roger tem um sentido oposto ao que foi geralmente percebido.”

Seguindo-se ao compacto, em setembro foi lançado outro álbum solo de Roger Taylor, *Happiness?*, gravado no estúdio anexo à sua nova e recém construída residência, chamada Cosford Mill. Os temas das composições de Taylor variavam desde o fascismo até os pobres que morriam de fome e a alienação pessoal. Tal como “Nothing But Blue” de Brian May, a canção “Old Friends” também fora inspirada por Mercury; enquanto “Dear Mr. Murdoch” era uma crítica mordaz ao magnata da mídia Rupert Murdoch, cujo diário *Sun* fora um dos mais ferrenhos perseguidores de Mercury. As vendas foram encorajadoras, e *Happiness?* vendeu mais cópias do que quaisquer álbuns do The Cross, persuadindo Taylor a empreender a que seria sua primeira turnê solo, apresentando-se na Europa continental, no Reino Unido e no Japão, a velha “fortaleza” do Queen. Canções do novo disco foram intercaladas a interpretações de “A Kind of Magic”, “Radio Ga Ga”, “I Want to Break Free” e “We Will Rock You” — e eram esses números antigos que, invariavelmente, arrancavam os aplausos mais entusiasmados das plateias, em todas as apresentações.

No verão de 1995, após meses de especulações, o Queen anunciou seus planos de lançar um novo álbum. “Isso não foi fácil”, confessou John Deacon. “Uma vez que Roger, Brian e eu vemos as coisas de maneiras diferentes, levou tempo para que chegássemos a um acordo.” Na mesma oportunidade, o Queen convidou aos membros de seu fã-clubes para que sugerissem um título para o álbum. As amigas de Roger Taylor, de Cornwall, Pat e Sue Johnstone haviam iniciado as atividades do fã-clubes do Queen em 1973. Desde 1982, porém, o fã-clubes vinha sendo dirigido por Jacky Smith (que, então, ainda usava seu sobrenome de solteira, Gunn), coautora — juntamente com Jim Jenkins, um “especialista” em Queen — de *Queen: As It Began*, a biografia semioficial da banda.

O álbum, afinal, receberia o título de uma de suas faixas, *Made in Heaven*, embora este soasse como um reconhecimento sentimental das circunstâncias em que o disco fora produzido. *Made in Heaven* reuniria treze canções

completas, ainda que uma de suas faixas, “Yeah”, tivesse apenas quatro segundos de duração. “Foi como montar um quebra-cabeças”, disse May à revista Q. “Mas eu não teria colocado o meu ‘selo de aprovação’ nele, se achasse que não estava à altura do nosso padrão.” O “quebra-cabeça” fora montado com “peças” extraídas de mais de uma década de material produzido por “craques” a serviço do Queen, tais como David Richards, Justin-Shirley Smith e Joshua J. Macrae. A canção mais antiga, “It’s a Beautiful Day”, era uma relíquia dos anos 1980, proveniente das sessões de gravação de *The Game*; e a mais recente, “Mother Love”, fora extraída da última sessão de gravação de Mercury, cujo desempenho vocal extremamente seguro não sugere o registro de um homem moribundo. Diz-se que os segundos finais da canção incluem citações, com rotação acelerada, de todas — sim; *todas* — as canções gravadas pelo Queen.

Ao final da história, foi Mercury quem “salvou a pátria”. Mesmo o material mais fraco tem seu valor resgatado por sua voz. As versões cantadas por Mercury de “Heaven for Everyone”, de Roger Taylor, e de “Too Much Love Will Kill You”, o sucesso de May recentemente lançado em compacto, superam ambas as versões originais, com ampla vantagem. O restante do disco serviu como um tributo ao zelo de seus companheiros de banda e seus produtores, que, laboriosamente, conseguiram alinhar todo o material disponível para obter um álbum coerente. “Foi um trabalho enorme”, admitiu Brian May. “Passei dois anos da minha vida tentando encontrar uma maneira de desenvolver as canções, enquanto só podia contar com uma limitada ‘colaboração’ de Freddie. Às vezes, havia um vocal completo de um *take* preliminar; outras vezes, não havia mais do que três ou quatro versos cantados.” May também afirmou que “foram necessárias algumas semanas para recuperar a voz de Freddie. A coisa mais difícil foi eliminar as falas, ditas de improviso, entre os *takes* gravados.” O álbum ainda incluía uma última faixa “oculta”: uma peça instrumental, quase de música-ambiente, com mais de 22 minutos de duração — incluída no lançamento em CD —, que termina com a voz de Mercury pronunciando unicamente a palavra “Fab”. A arte da capa mostrava uma silhueta da estátua do cantor, criada pela escultora Irena Sedlecka, que seria oficialmente desvelada às margens do Lago Geneva, no ano seguinte. Na falta de vídeos promocionais, o Queen também contratava diretores do British Film Institute para que produzissem curtas-metragens para acompanhar cada uma das faixas.

Lançado em 6 de novembro de 1995, *Made in Heaven* viria à luz apenas algumas semanas antes do compacto póstumo dos Beatles com a faixa “Free as a Bird”, obtida a partir de uma gravação demo de John Lennon que fora completada por seus companheiros de banda e pelo produtor Jeff Lynne. Ao Queen caberia uma parte menor da benevolência demonstrada para com os Beatles, no episódio que o diário *The Times* chamou de “batalha das bandas com cantores mortos”. Dentre os órgãos da imprensa musical, o *New Musical Express* foi o mais visceral em suas críticas: “*Made in Heaven* é vulgar, tétrico, doentio e de gosto duvidoso.” Foram as circunstâncias e a “mão pesada” na produção do disco — em um processo ao qual o *New Musical Express* referiu-se como “duplicar faixas de acompanhamento adoidado” — que fizeram com que alguns críticos e resenhistas se sentissem incomodados. “A questão que surge imediatamente é: em que espécie de ‘raspagem de tacho’ de mau gosto os integrantes sobreviventes do Queen estarão envolvidos, agora?” indagou a revista *Q*, antes de saudar *Made in Heaven* como “um álbum melhor do que *Innuendo*.”

Havia, contudo, algo de inquebrantável na nova campanha do Queen. Pouco mais de uma semana depois do lançamento da coletânea de canções póstumas, foi lançada uma “nova coleção completa” — chamada *Ultimate Queen* —, vendida em um estojo especialmente projetado para ser afixado em paredes, e destinada aos fãs mais endinheirados e com gostos questionáveis quanto à decoração de suas casas. Além disso, ainda surgiu o filme *Champions of the World* — um documentário sobre o Queen, produzido pelo Channel 4 — e um programa radiofônico especial, produzido pela BBC Radio 1. Demonstrando grande visão de futuro, o Queen lançou seu próprio website, em novembro — embora este fato passasse grandemente despercebido, à época.

A despeito das dúvidas que críticos e fãs pudessem ter tido quanto a *Made in Heaven*, evidências sugerem que — parafraseando o Spinal Tap, no concerto em homenagem a Mercury — “Freddie teria gostado que as coisas fossem assim”. Entrevistado pela edição alemã da revista *Rolling Stone*, o coprodutor David Richards insistiu que “se ele [Freddie] não quisesse tanto que este álbum saísse, não teria gravado tantas canções. O fato de sabermos que Freddie queria ver este álbum terminado nos deu as forças necessárias para fazê-lo.” Brian May seguiu a mesma linha de raciocínio, embora fazendo algumas reservas: “O último álbum representou uma das

experiências mais dolorosas que jamais tive, em termos de criatividade”, disse ele à Radio 1. “Mas estou certo de que sua qualidade é boa; em parte, por causa de todas as discussões que tivemos. Se proceder assim é bom para a saúde ou não, é outro assunto.”

Made in Heaven não desapontou a banda, nem a EMI. Além de uma faixa na primeira posição nas paradas de sucessos, outras cinco canções do álbum renderiam compactos que figurariam na lista dos *Top 20* do Reino Unido — embora uma das faixas, “Let Me Live” (elaborada a partir de um fragmento gravado por Mercury em 1983), tenha sido banida da programação da BBC Radio 1 sob a alegação de que o Queen era “velho demais” para os padrões demográficos da audiência desejada pela emissora. Nos Estados Unidos, todavia, *Made in Heaven* chegaria apenas a figurar entre os *Top 60*. A última declaração pública de Brian May em 1995 dava conta de que ele pretendia implementar algumas mudanças em sua vida e em sua carreira, excluindo o Queen. “Tendo vivido por vinte anos nesta democracia extremamente volátil, acho que não preciso mais dela na minha vida, agora.” Tal afirmação viria a provar-se mais fácil de ser dita do que cumprida.



Sem o Queen para “distráí-los”, os integrantes sobreviventes da banda puderam retornar à vida real. Para John Deacon, esta foi uma transição fácil: sua prole incluía, agora, uma sexta criança, Cameron, nascida durante as sessões de gravação de *Made in Heaven*. Perguntado sobre o que fazia, naqueles dias, o “distráído” contrabaixista respondeu que passava a maior parte de seu tempo “envolvido na tarefa de cuidar das crianças, em casa.” Roger Taylor também tinha tido um acréscimo em sua família, representado por sua filha Tiger Lily, nascida em 1994; mas, dentro de pouco tempo, já estaria compondo canções para um novo álbum solo.

Brian May preenchia seu tempo fazendo participações como convidado em apresentações alheias, gravando canções para trilhas sonoras de filmes infantis, fazendo shows beneficentes e gravando discos-tributos a Jimi Hendrix, Shadows, Mott The Hoople... Foi o ex-tecladista da Mott The Hoople, Morgan Fisher, quem propôs a May que participasse do disco-

tributo. “O R.E.M. e o Aerosmith também deviam ter participado”, ri-se ele. “Mas eu estava morando no Japão e não tinha um advogado, um empresário... Então, terminei gravando um disco-tributo ‘japonês’, apenas com bandas locais. À época, Brian já havia gravado ‘All the Way from Memphis’, e tive de escrever para ele, dizendo, ‘veja, eu sinto muito, mas o projeto minguiu e vou ter de gravar um disco somente com bandas japonesas.’ Mas, graças à generosidade dele, as coisas não saíram assim. Ele me respondeu, dizendo: ‘Inclua a minha música, de qualquer forma. Eu posso ser o seu *artista estrangeiro* convidado.’”

Fisher havia excursionado pela Europa com o Queen, no início dos anos 1980 — até que lhe dissessem que seus serviços não eram mais necessários. O envolvimento de May com o álbum-tributo foi uma espécie de reconciliação de destinos; e embora Fisher tenha cruzado com Roger Taylor durante os ensaios para um concerto em homenagem ao falecido guitarrista da Mott, Mick Ronson, “não trocamos muitas palavras, entre nós”. Mais uma vez, tal como May expôs a questão, “eu sempre fui o ‘sujeito bacana’; o cara que gostava de agradar a todo mundo. Freddie jamais foi assim. Ele podia deparar-se com um garoto que ficara lá fora, esperando-o por cinco horas, e então diria: ‘Ora, dane-se, querido. Eu preciso do meu descanso.’ Mas eu sou o cara legal, que se senta ali e autografa tudo o que é colocado diante de mim.”

Embora ninguém soubesse, à época, também começava a surgir um padrão relativo a alguns trabalhos de May fora do Queen. Em outubro de 1991, um mês antes da morte de Mercury, Brian tocara no concerto Guitar Legends, em Sevilha. Para o número de encerramento da apresentação, May juntou-se ao vocalista Paul Rodgers interpretando “All Right Now”, do Free. Dois anos depois, May participaria da gravação do álbum de Rodgers, intitulado *Muddy Water Blues: A Tribute to Muddy Waters*. Em fevereiro de 1994, May o acompanharia em sua apresentação no Kentish Town Forum, em Londres, e, mais uma vez, naquele verão, no show de Rodgers em Montreux. Contudo, ainda seria necessário algum tempo para que a parceria entre ambos se tornasse mais permanente.

Em janeiro de 1997, o trio remanescente do Queen fez sua primeira apresentação em público desde o concerto em tributo a Mercury. Deacon, May e Taylor juntaram-se a Elton John para encerrar a noite de estreia de um novo espetáculo de balé, *Le Presbytère (A Ballet for Life)*, parcialmente

inspirado por Mercury e sua luta contra a AIDS. O quarteto ainda interpretaria “The Show Must Go On” em Paris, no Théâtre National de Chaillot, e Brian May arrebataria outro prêmio Ivor Novello naquele ano — por “Too Much Love Will Kill You” — enquanto um repertório mais centrado nas composições de May era revisitado com o lançamento do álbum *Queen Rocks*. “Nós quisemos lembrar ao público de que sempre fomos uma banda de rock”, explicou ele. “Pessoalmente, eu preferiria que o público simplesmente comprasse o álbum *Queen II*.” Não obstante, Deacon, May e Taylor reuniram forças para gravar uma nova canção para constar da coletânea: a balada “No One But You (Only The Good Die Young)”, o único momento de contenção do disco.

De volta ao seu estúdio doméstico em Allerton Hill, May completaria um novo álbum solo, *Another World*, que seria lançado em junho de 1998. O projeto começara como um disco de *covers*, mas terminou contendo uma mistura de material original (incluindo canções especialmente compostas para programas de televisão e para o filme *Sliding Doors* — chamado “De Caso com o Acaso”, no Brasil; dirigido por Peter Howitt —, estrelado por Gwyneth Paltrow) e versões de “All The Way From Memphis”, da Mott The Hoople, e “One Rainy Wish”, de Jimi Hendrix. Convidados especiais contribuíram com o projeto, incluindo Jeff Beck, Ian Hunter e Taylor Hawkins, o baterista fã do Queen e integrante da banda de rock norte-americana Foo Fighters. Apenas dois meses antes do lançamento, enquanto encontrava-se em férias na África, May recebeu a notícia de que Cozy Powell havia morrido em um acidente automobilístico. Para ele, isso foi um choque muito grande. “Eu fico deprimido com muita frequência”, admitiu ele, “e Cozy era o cara que sempre me tirava dessas situações.” May, então, remixou a canção “The Business” como um tributo a Powell, e, rispidamente, declarou à revista Q; “Estou certo de que alguém, em algum lugar, irá acusar-me de estar comercializando a memória dele.”

Com Eric Singer, baterista do Kiss, como substituto de Powell, The Brian May Band “botou o pé na estrada” pelo restante do ano, apresentando-se por todo o Reino Unido, pela Europa continental, pela Rússia, Japão e Austrália. *Another World* asseguraria uma posição entre os *Top 30* no Reino Unido, sendo vendido principalmente para ardorosos fãs do Queen e aficionados por guitarras. “Sinceramente, eu gosto muito quando alguém vem a mim e diz: ‘Adorei o seu novo disco... É novo, e é diferente...’”, disse May. “Muito mais

do que as pessoas que me perguntam ‘Como você fez aquele efeito de guitarra em *A Night at the Opera*?’”

Apenas dois meses depois de May haver lançado *Another World*, Roger Taylor voltou à “luta”. Sem jamais ter tido pudores ao expressar publicamente suas opiniões, ele acabara de fazer uma doação de dez mil libras para a Associação dos Torcedores do Manchester United, visando impedir que a “gigante” BSkyB comprasse o time de futebol. A BSkyB era uma das empresas de propriedade do magnata da mídia Rupert Murdoch, a quem Taylor “açoitara” com sua canção “Dear Mr. Murdoch”. Enquanto isso, em seu novo álbum, *Electric Fire*, ele desancava os jornalistas preguiçosos, advogados gananciosos e maridos que espancavam suas esposas. A musicalidade do álbum variava desde o hard rock até as baladas líricas e um *cover* de John Lennon, “Working Class Hero”; e algumas canções foram alvo de severas críticas, principalmente devido ao que um jornalista descreveu como “as confusas concepções líricas do nosso astro”.

Electric Fire foi promovido com um concerto realizado no estúdio doméstico do baterista — então, rebatizado como *The Cyberbarn* (algo como “Celeiro Cibernético”, em português) — e transmitido em tempo-real pela internet, alcançando uma audiência recorde de 595.000 espectadores *online*. Em março do ano seguinte, Taylor voltou a fazer uma breve turnê pelo Reino Unido, durante a qual Brian May juntou-se a ele sobre o palco, em Wolverhampton, para a interpretação de “Under Pressure”. O álbum, porém, estagnou fora da lista dos *Top 50*. Tal como assinalou Taylor, “Mick Jagger é um dos maiores astros e também não consegue fazer vender um disco solo.”

Entre as notas de produção impressas na capa de *Another World* havia uma dedicatória à assistente particular de Brian May, Julie Glover, em gratidão pelo “gerenciamento, terapia e atenções cotidianas”. Julie fora presença constante na Queen Productions, antes de passar a trabalhar exclusivamente para o guitarrista. Foi ela quem deu a May a notícia da morte de Mercury. Em agosto de 1999, o *Sunday Mirror* publicou uma matéria afirmando que Brian estaria mantendo um caso amoroso com Julie (“sua glamorosa versão feminina de Sexta-Feira”, o “braço direito” de Robinson Crusoe) sem o conhecimento de sua companheira “oficial”, Anita Dobson. Todas as partes envolvidas se mantiveram em silêncio quanto à história, mas Glover deixou seu emprego pouco depois da publicação do boato.

Não demorou muito para que outro jornal anunciasse que Brian May teria

se internado voluntariamente na Clínica Cottonwood, em Tucson, no Arizona — um “retiro” que se autodefinia como “o primeiro centro holístico de terapia comportamental da saúde e tratamento de vícios”. O motivo teria sido o seu, assim referido, “vício por sua amante Anita Dobson”. Novamente, nem May, nem Dobson fariam quaisquer comentários a respeito. Contudo, em entrevistas recentes, May falou francamente sobre seus problemas emocionais. “Eu sempre fui terrivelmente infeliz quanto ao sexo”, disse ele a David Thomas, da revista *Mojo*. “Eu me casei no momento mais errado possível, e, em meio àquilo tudo, tentei ser um bom marido e bom pai para os meus filhos. Na verdade, isso me impediu de ser selvagemmente promíscuo; mas, do ponto de vista emocional, eu fiquei completamente descontrolado, desesperadamente sequioso por aquele tipo de incentivo e reforço pessoal, pelos sentimentos de amor e de descoberta... E foi nisso em que eu me tornei viciado.”

Também foi estranho — embora esclarecedor — ver o guitarrista “abrir seu coração” para uma dessas revistas de celebridades. “Passei por duras batalhas contra a depressão”, confessou ele a Martin Townsend, da revista *OK*. “Isto pode soar estúpido, pois as pessoas pensam ‘pobre cretino rico’. Mas isso não altera nem um pouco a situação em que você se encontra.” Perguntado sobre seu relacionamento tipo “liga e desliga” com Anita Dobson, May saiu-se com uma “pérola”: “Acho que eu jamais poderia ficar com alguém que não gostasse do Led Zeppelin! E, quanto às coisas de que ela gosta, eu fui arrastado através delas pelos calcanhares... Tudo quanto fosse relativo ao mundo do teatro musical fazia com que eu me sentisse fisicamente doente... E, de vez em quando, ainda faz.” Tal como a afirmação que fizera anteriormente, de que “o Queen não pode existir sem Freddie”, o comentário de May sobre o teatro musical voltaria para assombrá-lo. Ao ser entrevistado alguns anos depois, May silenciosamente concordou que a Clínica Cottonwood o havia auxiliado a livrar-se da depressão “tão profunda que fui forçado a admitir que eu era impotente diante dela, e a pedir ajuda”. Em novembro de 2000, após passarem vários meses separados, May casou-se com Anita Dobson, numa cerimônia reservada, no cartório de registro civil de Richmond.

Fora do âmbito de sua conturbada vida particular, o guitarrista parecia passar a maior parte de seu tempo apresentando-se ao vivo, na companhia de quem quer que o convidasse: Motörhead, Foo Fighters, o conjunto de rock de

Spike Edney, a SAS Band... A EMI ainda conseguiu “arrancar” outro álbum que figuraria na lista dos *Top 5* ao lançar *Queen’s Greatest Hits III*, enquanto Taylor enfurecia a “alguns velhos imbecis encarquilhados”, quando sua imagem apareceu, por trás da de Freddie Mercury, estampada em um dos selos da série *Millenium*, do Royal Mail, o serviço de correios britânico. Tal como ressaltou um eminente filatelista, “o Royal Mail infringiu uma das regras mais estritas, que não permite a representação de pessoas vivas — salvo membros da Família Real — em selos postais.” Outros queixaram-se da simples presença de Mercury — “um homossexual hedonista” — em um selo nacional.

Na primavera de 2000, a dupla de ex-integrantes do Queen voltou a trabalhar conjuntamente, causando furor entre certos puristas ao apresentar-se — para interpretar “We Will Rock You” — com a banda “alegremente-cantante-e-dançante” 5ive, na cerimônia de entrega do prêmio BRIT Awards. Alguns fãs lamentaram-se amargamente ao presenciar seus ídolos depreciando-se a si mesmos ao se apresentarem em companhia de uma *boy-band*. Não obstante, a expressão nos semblantes de ambos os músicos, quando as cortinas se abriram e a fumaça de gelo seco invadiu o palco, quando a canção já ia pela metade, sugeria que May e Taylor sentiam falta da emoção de tocarem ao vivo.

Um compacto com a versão de “We Will Rock You” interpretada pelo 5ive e pelo Queen chegou à primeira posição nas paradas naquele verão, levantando novamente a questão do Queen considerar a possibilidade de trabalhar com outro vocalista. Menos de um ano depois, o 5ive já se havia ido para o “céu (ou ‘o limbo’) das *boy-bands*” — e o Queen voltava suas atenções para Robbie Williams, o cantor egresso do Take That, que, então, alçava voos mais altos em sua carreira solo.

Williams fora solicitado para gravar “We Are the Champions” para a trilha sonora do filme romântico de ação *A Knight’s Tale* (dirigido por Brian Helgeland e lançado no Brasil como “Coração de Cavaleiro”). “Robbie disse que seria legal gravar a canção com o Queen”, explicou May. “Então, dois dias depois de termos sido informados, fomos para o estúdio e fizemos tudo, praticamente ao vivo! Precisamos apenas de quatro *takes*. Rob cantou ‘de primeira’ e ‘matou a charada’. Mas foi um trabalho controverso... Porque uma porção de fãs do Queen ficava dizendo coisas como: ‘Por que eles estão mancomunados com aquele sujeito do Take That?’ Que chocante! Que

horror!”

A colaboração era perfeitamente concordante com a longa tradição do Queen de fazer o inesperado, e, com isso, desagradar a muita gente, ao longo do caminho — inclusive, ao que tudo indicava, John Deacon. Em abril de 2001, Deacon informou ao *Sun*: “Eu não quero me envolver com isso, e estou muito feliz por não ter de fazê-lo. Eu ouvi o que eles fizeram, e é um lixo. Essa era uma das maiores canções que jamais compusemos, e eles a arruinaram. Não quero ser inconveniente, mas, digamos que Robbie Williams não é nenhum Freddie Mercury. Freddie jamais poderá ser substituído — e, certamente, não por ele.” Reveladoramente, Deacon também estivera ausente quando, um mês antes, o Queen fora incluído no Hall da Fama do Rock & Roll, em Nova York.

A despeito da disseminação de rumores de que teria sido oferecido a Williams um “emprego” como vocalista do Queen, o caso “esfriou”. Entrevistado em 2005, May disse: “Nós nos sentamos, tomamos um bocado de vinho, conversamos a respeito e pensamos: ‘É... Talvez possamos fazer isso...’ Mas nada chegou a concretizar-se, não sei bem por quê.” “Nós conversamos sobre a possibilidade de fazermos uma turnê pela América do Norte com Robbie”, aprofundou Taylor. “E nós estávamos falando sério, mesmo. Mas as circunstâncias não nos reuniram. Ele é muito jovem; muito mais jovem do que nós, pelo menos... Analisando retrospectivamente, porém, acho que não teria sido uma boa ideia...” Era impossível deixar de imaginar até onde a condenação pública de John Deacon não teria contribuído para uma mudança de rumo.

Enquanto o Queen ainda não saía em turnê com um novo vocalista, seus integrantes já haviam encontrado outra maneira de assegurar sua própria longevidade musical. Em 2001, Brian May declarou à emissora radiofônica londrina Capital Gold: “Nós estamos fazendo um espetáculo musical, para o qual Ben Elton escreveu um roteiro fantástico.” A ideia para o musical *We Will Rock You* datava de 1996, quando May e Taylor encontraram-se com o ator hollywoodiano Robert De Niro no Festival de Cinema de Veneza. De Niro possuía sua própria companhia produtora, a Tribeca, e ficou intrigado com a ideia de um musical do Queen. Segundo explicou May, a ideia demorou tanto a realizar-se porque “havia surgido tantas maneiras diferentes de conduzir a história, no decorrer do tempo”. Após muitas deliberações, o plano inicial de fazer uma história autobiográfica foi rejeitado

(de acordo com May, por ser “embaraçoso demais”). Àquela altura, Ben Elton foi “trazido a bordo”.

Um ex-comediante transformado em romancista, diretor e roteirista da comédia *Blackladder*, que marcou época, Elton criou uma história original — uma espécie de “encontro entre *The Matrix* com o ciclo de lendas arturiano” — que pretendia “capturar o espírito da música do Queen”. O enredo de Elton se desenvolveria trezentos anos no futuro, quando a Terra seria chamada “Planeta Shopping Center” e governada pela “Globalsoft Corporation”, que baniria todos os instrumentos musicais e suprimiria todas as manifestações de individualidade, a liberdade de expressão e, é claro, o rock. Em suma, confronto que surge entre os lutadores pela liberdade musical e “o sistema” seria suficiente — e apenas isso — para justificar uma jornada por todo o repertório do Queen.

We Will Rock You estreou no Dominion Theatre, em Londres, no dia 14 de maio de 2002. Imediatamente, o espetáculo tornou-se um sucesso de público sem precedentes, embora tenha recebido o opróbrio da crítica, de maneira tão feroz — senão, ainda mais — quanto o próprio Queen recebera ao longo de mais de trinta anos. Em grande medida, a ira dos críticos era dirigida ao que o *Daily Mirror* chamou de “história risível de Ben Elton”. As plateias, porém, demonstraram ter uma opinião diferente. Em agosto de 2003, o espetáculo estreou em Melbourne, antes de excursionar pelo restante da Austrália; e, em novembro, estreou em Madri... No final de 2005, *We Will Rock You* estava sendo encenado em Las Vegas, Moscou e Colônia, além de haver-se tornado o espetáculo encenado ininterruptamente durante mais tempo em toda a história do Dominion Theatre. Em 2010, o musical ainda se provava como “ouro de bilheteria”, tendo uma sequência sido planejada para um futuro próximo.

May e Taylor suspenderam quaisquer ressalvas que pudessem ter feito quanto ao teatro musical para dedicarem-se a promover o espetáculo, indo — frequentemente — juntar-se ao elenco para interpretar “Bohemian Rhapsody” nos palcos. Desdenhando solenemente da opinião dos críticos (“Eles não passam de um bando de jornalistas velhos e rabugentos”), a dupla insistiu que “Freddie teria adorado isto”. A história de Ben Elton pode ser, como afirmou o *Daily Mail*, “completamente vazia”, mas é difícil imaginar que Mercury não tivesse gostado de ver sua música sendo interpretada, noite após noite, no West End londrino, diante de plateias sempre renovadas, muitas das quais

jamais assistiram a uma apresentação ao vivo do Queen. Contudo, para muitos dos que haviam testemunhado Queen no auge de sua forma, *We Will Rock You* seria um artigo muito mais difícil de “vender”.

Com seu envolvimento com o espetáculo musical, seus álbuns solo e a colaboração da dupla com jovens astros pop, as evidências sugeriam que nem May, nem Taylor, estariam preparados para “sair de cena” silenciosamente. Em junho de 2002, a dupla apresentou-se com vários convidados no Concerto pelo Jubileu da Rainha (ou *Queen’s Jubilee Concert*; uma expressão com óbvio duplo sentido, em inglês), no Palácio de Buckingham. O show começou com May tocando o Hino Nacional sobre a cobertura da residência real. “Aquilo foi um símbolo — para todos os membros da minha geração”, disse ele. “Porque, quando eu comecei a tocar, era impensável que alguém viesse a tocar aquela música, em volume tão alto, no topo do Palácio da Rainha.” Aquele também era um sinal de que May e Taylor eram músicos desesperadamente ansiosos para apresentarem-se ao vivo.



No início de 1969, Fred Bulsara juntou-se aos seus colegas estudantes de Artes de Ealing para ir ao baile anual da faculdade. O evento teve lugar no salão municipal, nas dependências de um edifício gótico na Broadway de Ealing, e o entretenimento musical ficou a cargo da banda Free, um quarteto de blues rock, liderado pelo vocalista de voz áspera Paul Rodgers. Após a apresentação, Bulsara, que tencionava seguir uma carreira musical própria, acercou-se da banda, crivando-a de perguntas. Trinta e cinco anos depois, Paul Rodgers sucederia ao falecido Fred Bulsara, para tornar-se o novo vocalista principal do Queen. O anúncio da substituição foi feito em dezembro de 2004, e Brian May disse: “O Queen, tal como uma fênix, está se reerguendo das cinzas.”

Três meses antes, Rodgers havia-se juntado a May sobre um palco, durante uma apresentação comemorativa do 50º aniversário de criação da guitarra Fender Stratocaster. “Eu fiz o primeiro movimento”, disse o guitarrista. “Nós conversamos depois da apresentação, e a esposa de Paul, Cynthia [Kereluk; que atuava como sua empresária], que também estava presente, postou-se

entre nós e disse: ‘Alguma coisa está acontecendo aqui, não está?’ Nós nos entreolhamos e dissemos: ‘Bem, sim...’” Então, Kereluk sugeriu que tudo o que eles necessitavam, agora, era de um baterista; e May, sem hesitar, respondeu: “Ora, eu conheço um baterista...” Poucos dias depois, May enviou a Roger Taylor uma fita de vídeo com a gravação da apresentação. Dois meses mais tarde, Rodgers cantava, acompanhado por May e Taylor, na apresentação comemorativa pela indicação do Queen ao Hall da Fama do Rock ‘n’ Roll do Reino Unido, transmitida pela televisão. “Nós interpretaríamos ‘All Right Now’, e Brian pediu-me para que também interpretássemos ‘We Will Rock You’ e ‘We Are the Champions’”, recordou-se Rodgers. “Nós soubemos que estávamos envolvidos em algo sério quando a equipe de técnicos da televisão nos aplaudiu de pé enquanto ensaiávamos essas três canções.”

Segundo Rodgers, o que começou com apenas “três apresentações em Londres”, viria a transformar-se em uma turnê por toda a Europa. Cautelosamente batizado como Queen + Paul Rodgers (ou, em forma abreviada, Q+PR), o trio foi acrescido pelo velho amigo Spike Edney, Jamie Moses — guitarrista da The Brian May Band — e pelo contrabaixista Danny Miranda, um norte-americano que passara os nove anos anteriores acompanhando a banda de heavy rock Blue Öyster Cult.

Edney era um dos poucos veteranos das antigas jornadas do Queen. Os ex-integrantes dos “departamentos” da guitarra, da bateria e do contrabaixo, que comeram, beberam e dormiram lado a lado com seus empregadores nos anos 1970 e 80, haviam todos se retirado para a “vida civil”: Gerry Stickells havia-se aposentado; Chris “Crystal” Taylor — o “Sexta-Feira” de Roger Taylor — trabalhava, então, como paisagista; e Peter “Ratty” Hince tornara-se um fotógrafo... “Achei intrigante que nenhum dos integrantes da ‘velha guarda’ estivesse acompanhando a turnê com Paul Rodgers”, diz Hince. “O Queen era uma boa banda com a qual trabalhar, pois você sempre estaria fazendo alguma coisa excitante. Eles faziam coisas com que as outras bandas poderiam apenas sonhar, e era muito divertido estar em companhia deles. Mas, eles eram sujeitos generosos com as pessoas que trabalhassem para eles? Não. Eles demonstravam alguma gratidão? Na maior parte das vezes, não. Embora um crédito seja devido a Brian. Acho que ele apreciava o que fazíamos pela banda. Brian sempre foi muito consciente.”

A banda Queen + Paul Rodgers fez sua estreia no dia 19 de março de 2005,

na Cidade do Cabo, no segundo concerto beneficente para o fundo de prevenção contra a AIDS criado por Nelson Mandela. Eles abriram a apresentação com “Tie Your Mother Down”, seguida por “Can’t Get Enough”, da banda Bad Company, integrada por Paul Rodgers depois de sua passagem pelo Free. Prosseguindo na apresentação, foi interpretada uma sucessão de números do Queen, do Free e da Bad Company, antes do encerramento, com os sucessos “All Right Now”, do Free, seguido por “We Will Rock You” e “We Are the Champions”. Todos tiveram de lidar com o inevitável nervosismo de uma estreia e houve alguns lapsos de memória ao cantarem algumas letras, mas a apresentação prenunciou um bom espetáculo para a primeira noite na Europa. Pouco mais de uma semana depois, a Q+PR brilhava no palco da Brixton Academy, em Londres, diante de uma plateia majoritariamente composta por membros do fã-clubes do Queen.

May e Taylor adaptaram-se naturalmente à interpretação das canções do Free e da Bad Company. “Tons of Sobs”, do Free, era frequentemente executada no toca-discos do apartamento de Taylor, em Sinclair Gardens; e o álbum de estreia da Bad Company servira de “trilha sonora” para a primeira turnê do Queen pelos Estados Unidos (“Freddie adorava a voz de Paul Rodgers”, disse Brian May. “Mas ele costumava irritar-se comigo no estúdio, quando eu tentava fazê-lo cantar com uma tonalidade mais *bluesy*... ‘Brian, você está tentando me fazer soar como o danado do Paul Rodgers, e eu não consigo fazer isso!’”). O verdadeiro desafio, portanto, recaiu sobre Rodgers.

Filho de um estivador de Middlebrough e profundamente embebido da sonoridade do soul e do blues, o ebuliente estilo vocal de Paul tinha servido de inspiração para toda uma geração de cantores de rock. Aos cinquenta e seis anos, ele tinha a idade certa, uma bagagem musical e um ego que lhe permitiam seguir adiante, em pé de igualdade, com seus novos companheiros de banda. “Nós não teríamos convidado um jovem desconhecido — por mais talentoso que fosse — e esperado que a coisa funcionasse”, disse May. “Com Paul nós pudemos encontrar algum frescor e uma maneira eficiente de reinterpretarmos o passado.” Contudo, Paul Rodgers não era Freddie Mercury. Tal como assinalou Taylor, “seria preciso que fôssemos idiotas para deixarmos de usar a nossa marca”; mas, a despeito de todo o “peso” comercial, a marca do Queen também vinha imbuída de uma densa carga emocional.

Taylor contratara um *personal trainer* para ficar em forma para a turnê,

enquanto Rodgers já se encontrava um passo adiante. Faixa-preta em diversas artes marciais, havia muito tempo que ele trocara os excessos de sua juventude pela ioga e as academias de ginástica, e até mesmo adquirira uma nova cabeleira, muito mais jovem e viçosa em comparação à que ostentava, alguns anos antes. Paul também sabia manejar um pedestal de microfone com grande habilidade, mas ele preveniu à revista Q: “Vocês verão dinamismo e muita mobilidade sobre o palco, mas nenhuma extravagância. Não haverá mantos ou capas, e é possível que vocês sintam a falta de roupas de malha colantes.” Do ponto de vista vocal, ele se saiu muito bem ao desempenhar “Tie Your Mother Down”, mas era uma experiência peculiar ouvir canções como “Fat Bottomed Girls” ou “I Want to Break Free” sem os elaborados floreios de Mercury. No palco, o falecido vocalista do Queen se “materializava” através de uma exibição de vídeo em um telão durante a introdução de “Bohemian Rhapsody”, sendo que Rodgers apenas assumia o vocal principal na segunda metade da canção. O “fantasma” de Freddie Mercury estava em toda parte.

Depois de Brixton, a turnê transferiu-se para a Europa continental, passando pela França, Espanha, Alemanha, Bélgica... Na Itália, o Papa João Paulo II sofreu um ataque cardíaco no dia da primeira apresentação da banda, colocando em grande risco a sorte desta (aquela, aliás, seria a segunda vez que o Papa “agouraria” uma turnê do Queen). Três dias depois, em Florença, Rodgers teve grande dificuldade para aguentar-se até o final da apresentação devido a uma infecção de garganta.

Em todas as entrevistas, May e Taylor reiteravam seu apreço pelo Free e pela Bad Company, e insistiam que Freddie teria ficado feliz com seu substituto. As opiniões de fãs, velhos amigos e críticos, no entanto, se dividiam. “Brian adora tocar e adora uma plateia; Roger gosta de ser um astro pop; e Paul Rodgers fora um vocalista sensacional, no Free e na Bad Company”, cogita Peter Hince. “Tudo era muito ‘polido’ e bem orquestrado; mas, também era uma coisa um tanto ‘Las Vegas’, demais.” “Um bocado de gente vai ficar muito zangada, mas acho que essas pessoas não estarão percebendo a verdadeira questão”, disse Brian. “O próprio Freddie teria gostado de afastar a opinião dessas pessoas, e, provavelmente, nos diria: ‘Vão em frente.’” Contudo, May revelaria que escrevera à mãe de Mercury, pedindo-lhe suas bênçãos — que lhe foram concedidas. Taylor esclareceu que John Deacon fora convidado a participar, mas recusara o convite. “Ele

estava determinado a esconder-se; e eu respeito isso”, disse ele. “Acho que ele era um tanto mais frágil e não tão bem preparado para enfrentar as asperezas e os solavancos da vida cotidiana. Ele apenas prefere não se submeter voluntariamente a qualquer tipo de estresse.”

Quanto a Rodgers, porém, não havia uma só entrevista que concedesse na qual não fosse obrigado a responder a alguma pergunta sobre seu antecessor. “Em minha mente, não tenho qualquer dúvida de que jamais substituirei Freddie Mercury”, disse ele, ressaltando que tampouco esperava que “Brian May fosse Paul Kossoff [do Free].” Aliás, Rodgers já enfrentara um problema semelhante nos anos 1980, quando se juntou à banda The Firm, liderada por Jimmy Page, ex-guitarrista do Led Zeppelin, e fora perguntado sobre como era “ser o novo Robert Plant”. Falando sobre o Queen, Rodgers afirmou lembrar-se de haver cruzado com a banda nas escadarias que levavam aos escritórios de seus empresários (Peter Grant, o empresário da Bad Company, certa vez mostrara-se interessado em empresariar o Queen). Em outros momentos, ele elogiou a decisão de Mercury de deixar de tomar seus medicamentos (“é preciso ter muita coragem para fazer isso”) e louvou a música do Queen (“eles estão quase lá, no mesmo nível dos Beatles”). Porém, Rodgers também foi preciso ao assinalar que tinha uma carreira solo a retomar.

Mas afastar-se da influência da “máquina” levaria tempo. A turnê europeia da Q+PR foi seguida por oito apresentações ao ar livre no Reino Unido. Em julho, uma apresentação no Hyde Park, em Londres, na qual a banda deveria subir ao palco ao lado dos *rockers* extravagantes — e fãs do Queen — da banda The Darkness, foi adiada em uma semana, devido a temores relativos a um possível atentado terrorista. Brian May revelou que John Deacon deveria assistir à apresentação — estritamente como observador; sem participar dela. “John nos concedeu suas eternas bênçãos”, disse Taylor. “Mas pode-se dizer que John mantém o seu mistério... Embora eu não saiba onde ele esteja se escondendo, agora.” É possível que o comentário velado de Taylor fosse referente à recente exposição de Deacon na imprensa. Em janeiro, o *Mail on Sunday* revelou o caso amoroso que o contrabaixista mantinha com uma dançarina de 25 anos de idade, que ele conhecera em um clube de *striptease* em Londres. “Ele passou a sofrer de depressão depois da morte de Freddie”, opinou um velho amigo. “E eu não estou certo de que ele tenha superado isso.” Naturalmente, Deacon recusou-se a comentar qualquer coisa.

Se Paul Rodgers tivesse pretendido retomar sua carreira solo, ele foi forçado a arquivar quaisquer planos pelo restante do ano de 2005. Em outubro, o Q+PR fez três apresentações nos Estados Unidos — todas com lotação esgotada —, inclusive uma no famoso Hollywood Bowl. Aquela seria a primeira turnê com a “marca” Queen a percorrer os Estados Unidos desde 1982. Billy Squier, amigo e integrante da banda de apoio da última turnê da banda, encontrava-se em meio à plateia. “Paul Rodgers é um dos grandes cantores de rock ‘n’ roll de todas as épocas, e ele traz tudo isso para o palco... Mas, no fim das contas, eles apenas chegaram perto de acertar ‘na mosca’. Aquele era um tipo de jogo em que não seria possível vencer, pois ninguém poderia substituir Freddie. E Freddie era uma parte muito grande do Queen para ser substituída.”

Por outro lado, Bob Mercer, o velho diretor-empresarial da EMI ficou chocado ao notar quão pouco as coisas haviam mudado, a despeito da ausência de Mercury. Mercer havia ciceroneado alguns integrantes do Queen por Nova Orleans, durante a loucura da noite do Dia das Bruxas, em 1978. Não obstante, o Queen sempre fora muito atento às boas maneiras. “Eles costumavam chamar-me de ‘Sr. Mercer’, só Deus sabe por que motivo”, ri-se ele. “Anos e anos após haver trabalhado com eles, fui assisti-los no Hollywood Bowl, com Paul Rodgers, e deparei-me com Brian May, no elevador do hotel Chateau Marmont... E, adivinhe qual foi a primeira coisa que ele me disse? ‘Oh, olá, Sr. Mercer.’”

Encorajados pela lotação antecipadamente esgotada das apresentações, o Q+PR retornaria à América do Norte para fazer outros 23 shows, na primavera seguinte. Porém, nem todas as apresentações tiveram suas lotações esgotadas, especialmente em alguns estados do sul dos Estados Unidos, onde a popularidade do Queen jamais fora muito elevada. Um álbum ao vivo do Q+PR e um DVD, *Return of the Champions*, colocariam a banda de volta na lista dos *Top 20* no Reino Unido, mas ela obteria um desempenho muito mais discreto nos Estados Unidos. Contudo, apesar dos reveses, eles ainda pareciam conseguir manter aquela “química” especial entre os músicos. A turnê foi concluída em grande estilo. “A última apresentação que fizemos foi em Vancouver”, disse Rodgers. “Normalmente, quando uma turnê se aproxima do fim, todo mundo já está louco para voltar para casa; mas nós não estávamos. Fizemos aquela que achamos que foi a melhor apresentação de toda a turnê. Nós estávamos inseparavelmente unidos. Todos nos voltamos,

uns para os outros, e dissemos: ‘Nós temos de fazer mais alguma coisa.’ Logicamente, o próximo passo foi entrarmos em um estúdio.”



“Nós não poderíamos nos tornar uma ‘banda-tributo’ de nós mesmos”, insiste Roger Taylor. “Não quero que sejamos vistos como um show dos ‘anos dourados’.” É o verão de 2008, e o baterista do Queen embarca numa viagem de volta aos “bons velhos tempos”, retraindo-se diante de uma menção ao seu primeiro álbum solo, *Fun in Space*, enaltecendo *The Game*, e sorrindo maliciosamente ao relembrar grandes momentos passados em Nova Orleans e em Munique. Agora, no entanto, ele está preparado para falar sobre o futuro do Queen. “Se vamos continuar com isso”, acrescenta ele, “teremos de ter algum material novo em folha para tocar.” No dia 5 de setembro de 2008, o Queen + Paul Rodgers lançou um “material novo em folha”. *The Cosmos Rocks* foi o primeiro álbum com material produzido em estúdio a ser lançado com o nome do Queen desde *Innuendo*. E, de acordo com a grande tradição do Queen, ele não foi completado facilmente.

Mal Rodgers encerrara a turnê com o Queen e já havia voltado à estrada, fazendo suas próprias apresentações. Enquanto isso, Brian May completou seus trabalhos para *Bang! The Complete History of the Universe* (“Bang! A História Completa do Universo”), um livro escrito em companhia do astrofísico Chris Lintott e do astrônomo Sir Patrick Moore (“Uau! Um astro do rock que conhece alguma coisa sobre astros de verdade”, ironizou uma resenha). Encorajado por Moore, May, então, voltou à Faculdade Imperial, onde passou nove meses conduzindo pesquisas adicionais para completar sua tese de doutorado, abandonada trinta e três anos antes.

“Eu conservei todas as minhas anotações”, disse ele ao *The Times*. “Conseguí encontrá-las no meu sótão e comecei a trabalhar nelas, novamente.” May receberia seu doutorado (PhD) no verão seguinte, consolidando sua reputação como astro do rock mais altamente graduado, em níveis acadêmicos, do mundo. “Estou absolutamente maravilhado que Brian tenha sido capaz de voltar e fazer tudo aquilo”, diz seu velho colega de escola Dave Dilloway. “Sobreviver com o cérebro intacto após todos aqueles anos

na indústria do rock é um feito notável. Durante um jantar, ele tentou explicar-me coisas como velocidades radiais e poeira cósmica, mas acabei dizendo a ele: ‘Desculpe-me, Brian, mas não faço ideia sobre o que você está falando...’”

Porém, no verão de 2007, May, Taylor e Rodgers reservaram suas agendas para começarem a trabalhar no estúdio doméstico de Taylor. A diferença mais evidente entre *The Cosmos Rocks* e todos os outros álbuns do Queen era a ausência de John Deacon. Mas, ele teria sido convidado a participar deste? “Se você telefona para ele, nem sempre é atendido”, disse Taylor. “Ele se tornou um recluso. “Deakey não fala com ninguém, a não ser com o contador do Queen”, detalhou uma fonte anônima. “Ele apenas deseja passar o tempo com sua família e jogar golfe.” Por isso, em vez dele, tocar o contrabaixo passou a ser tarefa de May e Rodgers.

Em abril de 2008, o Queen + Paul Rodgers emergiu do isolamento para fazer uma aparição no *Al Murray’s Happy Hour*, um *talk show* televisivo apresentado pelo comediante Murray transfigurado em seu alter ego, o “Dono do Pub”. Os puristas dentre o público do Queen torceram os narizes diante da visão do trio na “Sala Verde” de Murray, onde May disse ao anfitrião que eles iriam “tocar uma coisa completamente nova”. Para a ocasião, eles escolheram apresentar a composição “C-lebrity” — que viria a ser lançada como seu próximo compacto, quatro meses depois. A canção continha alguns inebriantes *riffs* ao estilo heavy metal, e soava como um cruzamento entre as sonoridades do Free e do Queen, ainda em início de carreira. Porém, sua letra — que lamentava o esvaziamento do conceito de “celebridade” no século XXI — sugeria que o Queen estava mirando em um alvo fácil. Os espectadores soltaram um suspiro de alívio coletivo quando a banda atacou uma versão de “All Right Now”, ainda que contasse com o “Dono do Pub” berrando os vocais de fundo.

“C-lebrity” foi lançada como um compacto em agosto. “Tem a ver com o culto à celebridade”, explicou Taylor, que compusera a letra, “e com o desespero para ter-se o rosto mostrado nas telas de TV.” Em um mundo inundado por *reality shows* televisivos de péssimo gosto, Taylor lançava um argumento válido; embora seu comentário na revista *Classic Rock*, dizendo que “me aborrece que tantas pessoas inúteis sejam famosas”, tenha soado um tanto rude. “C-lebrity” chegou à 33ª posição nas paradas, antes de desaparecer das listas. Com o mercado de compactos em estado de declínio

terminal, esse fato não chegou a ser surpreendente. Mas, ainda havia um álbum por vir...

Perguntado sobre o processo de composição de *The Cosmos Rocks*, Rodgers enalteceu seus companheiros de banda, ao mesmo tempo em que proporcionava uma visão de alguém “alheio” aos métodos de trabalho do Queen. “Brian é uma verdadeira revelação, no tocante às harmonias”, disse ele. “Ele nos dizia que tinha uma ideia para uma harmonia, nos levava para o estúdio e, então, pronto: já estava tudo ali. É como se ele carregasse a coisa toda, inteiramente pronta, em sua cabeça.” Taylor, por sua vez, reafirmou sua natureza queixosa: “Nós sabemos que algumas pessoas irão reclamar, ‘Ah, mas Freddie não está lá...’ É claro que ele não está, seus imbecis. E se vocês quiserem saber por que nos damos ao trabalho de fazer isso, mesmo assim, é porque nós ainda estamos vivos.” May, por outro lado, mostrou-se cauteloso, como de costume, ao dizer à revista *Mojo* que, durante as gravações do álbum, teriam havido “alguns desentendimentos, quando todos tivemos de deixar o estúdio e sair, para pensar um pouco.”

The Cosmos Rocks revelou-se um álbum de rock estranhamente inofensivo. “Say It’s Not True” já fora executada durante a turnê do Q+PR, e uma versão gravada ao vivo havia sido disponibilizada gratuitamente para download, em 2007. Tratava-se de uma balada com o tipo de “pompa e circunstância” em que o Queen se baseara para construir sua reputação. “Surf’s Up (School’s Out)” soava como um rock do Roger Taylor dos primórdios, mas, apesar de ser melhor do que a banal faixa de abertura, “Cosmos Rockin’”, foi “soterrada” e relegada ao final do álbum. Havia, ainda, outro bem-vindo lampejo do passado com o “boom-boom-cha!” de “We Will Rock You” sendo reprisado em “Still Burnin’”.

Rodgers já havia interpretado duas das canções do álbum em sua turnê solo: “Warboys (A Prayer for Peace)” e a balada “Voodoo”, evidentemente decalcada do estilo da Bad Company. Ambas se pareciam com canções de Paul Rodgers acompanhado por Brian May na guitarra e Roger Taylor na bateria. Se havia algo com que elas não se pareciam era com canções do Queen. Mais uma vez, o nome da banda era o ponto de atrito. Até mesmo Rodgers pensava assim: “Eu estava tão receoso de chamar à nossa reunião de ‘Queen’ quanto qualquer um. A princípio, pensei que pudéssemos nos chamar simplesmente ‘May, Taylor & Rodgers’, tal como ‘Crosby, Stills & Nash’...” A questão era que os álbuns do Queen sempre propuseram o

inesperado — funk branco, gospel, disco, ragtime jazz —, não importando se isso pudesse desagradar a alguns fãs ou mesmo a alguns integrantes da banda. *The Cosmos Rocks* falhava em propor o inesperado. A afirmação de Taylor, dizendo que “fazemos isso porque nós ainda estamos vivos” pode ter sido cordialmente sincera, mas tanto ele quanto May estavam, se, dúvida, concorrendo com o que haviam feito em seu próprio passado.

“A pior coisa do mundo que poderia acontecer com ele [o álbum *The Cosmos Rocks*] é ser lançado com um gemido, em vez de com um estrondo”, disse Taylor. No entanto, foi exatamente isso o que aconteceu. O álbum passou duas semanas frequentando as paradas do Reino Unido, chegando, no máximo, à quinta posição, antes de desaparecer. Caso semelhante ocorreu na Europa continental, onde o disco chegou à lista dos *Top 10* na Alemanha, na Holanda e na França — além de alcançar a segunda posição na Estônia —, antes de sumir-se. Nos Estados Unidos, ele alcançou penosamente a 47ª posição — obtendo, ao menos, um desempenho melhor do que *Made in Heaven*. Este não foi, portanto, “o retorno” dos “retornos”.

Na imprensa, as resenhas variavam desde o prudente polegar erguido da *Mojo* (“sem os floreios decorativos de Freddie, o ônus recai sobre um heavy rock direto e certo”), até o *Guardian* desqualificando *The Cosmos Rocks* como “terrível; mas não tão terrível quanto o musical *We Will Rock You*.” Contudo, parte da responsabilidade por isso deve ser creditada à EMI, com sua paupérrima campanha de lançamento do disco. À época, tal como acontecia a toda a indústria fonográfica, a empresa encontrava-se em meio a uma fase de transição. A EMI fora adquirida pela companhia de investimentos privados Terra Firma, em 2007 — em uma jogada comercial que fizera com que Paul McCartney abandonasse a gravadora, em sinal de protesto. Um ano depois, Tony Wadsworth, o diretor-executivo da gravadora por 25 anos, imitaria o exemplo do ex-Beatle. Assim, a “nova” gravadora do Queen pareceu haver-se perdido, ao longo do caminho. “Acho que a gravadora fez um trabalho acintosamente ruim na promoção do nosso álbum”, resmungou Taylor, tempos depois.

Não houve mais nenhum compacto lançado depois de “C-lebrity”; e também não houve mais aparições na televisão. Em vez disso, a banda fez o que sabia fazer melhor, e voltou à estrada. O Queen + Paul Rodgers passaria três meses em turnê, tocando em arenas por toda a Europa. Faixas de *The Cosmos Rocks* eram apresentadas em meio aos velhos sucessos. Rodgers,

jocosamente, declarou à imprensa que “Killer Queen” era uma das poucas canções do Queen que ele não conseguia interpretar, pois suas harmonias vocais seriam muito “exigentes”. Algumas pessoas gostariam que ele tivesse incluído “Another One Bites the Dust” a essa lista. Rodgers lutou bravamente com a canção, mas ela simplesmente não fora feita para ele. Outras pessoas notaram que ele costumava esquecer algumas palavras da letra de “Radio Ga Ga”. Porém, um repertório que, agora, incluía “Wishing Well”, do Free, e “Seagull”, da Bad Company, juntamente com “Hammer to Fall”, “Crazy Little Thing Called Love”, “Love Of My Life” e “Bohemian Rhapsody”, consistia-se de uma coletânea de grandes sucessos capaz de agradar a quaisquer plateias — mesmo que o Queen + Paul Rodgers estivesse se tornando o que sempre temera: uma “banda tributo” de seus próprios integrantes.

Em novembro, a turnê dirigiu-se para o hemisfério sul, para fazer cinco apresentações: no Chile, em Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro. No dia 8 de março de 1981, o Queen fizera sua primeira apresentação na América do Sul no estádio do Vélez Sársfield, em Buenos Aires. May já havia voltado a apresentar-se ali, com seu próprio grupo; mas, agora, o fazia novamente com o Queen. As apresentações foram triunfais, mas, durante uma entrevista coletiva à televisão argentina, parecia que as perguntas eram dirigidas exclusivamente aos “heróis de retorno”, Brian May e Roger Taylor, e não a Paul Rodgers. “Paul teria sido o escolhido de Freddie para cantar conosco”, disse Brian May a um repórter de TV. “Ele estaria sorrindo... Acho que ele está sorrindo, agora.” “Freddie viveu bons momentos, aqui”, acrescentou Taylor, com um sorriso cúmplice. “Ele teria ficado feliz por nos ver aqui, hoje...” “Ele era muito bom ao fazer comentários espirituosos, o Freddie...”, atalhou May. Mesmo com seu novo vocalista a um passo de distância, ambos os músicos não se constrangiam em parecer saudosos do amigo ausente.

Mercury certa vez disse: “Nós vamos levando essa vida, até que um de nós caia morto, ou, simplesmente, seja substituído. Acho que, se eu partisse, de repente, eles teriam os meios adequados para substituir-me.” E, rindo, ele acrescentou: “Mas, não é assim tão fácil me substituir, hein?” Talvez não fosse, mesmo. Com o término da passagem da turnê pela América do Sul, surgiram rumores de que o Queen + Paul Rodgers não existiria mais. “Eu não sei de onde alguém poderia ter tirado essa ideia”, protestou Brian May,

escrevendo em seu website. “Nós apenas precisávamos de algum descanso.” Em abril de 2009, porém, Rodgers informou à *Billboard* que sua estadia com o Queen terminara. Houve, segundo ele insistiu, um rompimento amigável. O cantor, então, havia se comprometido com a reunião de outra banda: a Bad Company. “Aquilo jamais foi cogitado como um arranjo permanente”, disse ele. “Na verdade, acho que conseguimos fazer um grande sucesso disso tudo.”

Antes da turnê do Q+PR, Brian May admitira: “Parte de mim diz, ‘por que não ficar em casa e desfrutar da vida que você conquistou?’ Mas, isto é o que eu faço; e quem sabe por quanto tempo mais ainda serei capaz de fazê-lo?” De volta à casa, porém, May tinha outro projeto, não relacionado à música, com que envolver-se: seu novo livro, *A Village Lost and Found* (“Uma Cidadezinha Perdida e Encontrada”) estava para ser lançado. Escrito em coautoria com a conservadora de arte Elena Vidal, o livro explorava o trabalho realizado no século XIX pelo fotógrafo T. R. Williams, um especialista em imagens estereoscópicas. Segundo informações que vazaram, o guitarrista havia dedicado anos à tentativa de identificar o vilarejo retratado em várias fotografias de Williams, em um extenuante trabalho motivado pela paixão. Enquanto a imprensa se maravilhava com o passatempo tão alheio ao rock de um astro do rock, para os que conheciam a meticulosidade dos métodos de trabalho de May aquilo fazia completo sentido. Tal como relembrou Gary Langan, o velho engenheiro de som do Queen, “posso contar várias histórias sobre Brian May gastando uma semana para produzir um único solo de guitarra.”

Longe do Queen e de suas pesquisas científicas, o vegetariano May também se ocupava de manter uma campanha contra a caça à raposa e a exploração das martas-zibelinas, disparando enfurecidos libelos contra uma vasta gama dentre outra vasta gama de jornalistas e membros do Parlamento britânico ao expor seus pontos de vista em seu website — no qual seus comentários frequentemente induzem a uma leitura compulsiva, embora desconcertante, em certas ocasiões (“Eu não sou um extremista... mas decidi que as alças da minha guitarra não mais serão feitas de couro”).

Novembro de 2009 assistiu ao lançamento de *Queen’s Absolute Greatest*; um conjunto de dois discos, que continha uma “reembalagem” dos grandes sucessos, no primeiro disco, e a gravação de uma conversa em que May e Taylor refletiam sobre as canções, no segundo. Eles mostraram ser

comentaristas muito espirituosos e autodepreciativos, com o ruído de fundo do gelo tilintando em seus copos, enquanto compartilharam suas memórias acerca de Freddie e das aventuras e desventuras que viveram, ao longo de sua trajetória.

Contrariando um hábito, a dupla pareceu haver-se esquecido do tema de seu último compacto, “C-lebrity”, para fazer aparições nos *reality shows* musicais da televisão, *The X-Factor* e seu equivalente norte-americano, *American Idol*. “Eu nem sempre expressei uma opinião positiva a respeito de programas como este”, disse May. “Mas não resta dúvida de que eles ‘abrem portas’ para que alguns talentos genuínos possam prosseguir em seus caminhos.” No *American Idol*, a dupla tocou “We Are the Champions” com os finalistas do programa, mas foi Adam Lambert, o vencedor da competição, quem os impressionou verdadeiramente. “Ele é o cantor mais fenomenal”, disse Roger Taylor, “e nós gostaríamos de produzir algo com ele.” Houve alguma especulação quanto à hipótese de Lambert, de 27 anos de idade, vir a tornar-se o próximo vocalista do Queen, mas nada se concretizou. Nesse ínterim, May e Taylor dedicaram-se incansavelmente a promover *We Will Rock You*, à medida que o musical, um grande sucesso de bilheteria, “conquistava” novos territórios ao redor do globo. No verão de 2010, o Queen deixou a EMI, após 39 anos. Contando com trezentos milhões de álbuns vendidos em todo o mundo e com todos os seus discos ainda em catálogo, os indícios pressagiavam um quadragésimo aniversário muito lucrativo, a ser celebrado em grande estilo em 2011.



Na primavera de 1964, Farrokh Bulsara e sua família chegaram de Zanzibar ao subúrbio de Feltham, na zona oeste de Londres. Quase trinta e cinco anos depois, no inverno de 2009, fãs do Queen, habitantes locais curiosos, Jer Bulsara — a mãe de Freddie Mercury — e Brian May reuniram-se no anônimo centro comercial de Feltham para assistirem ao descerramento de um memorial de Freddie Mercury.

Havia algo quanto ao tributo que parecia tão incongruente quanto estranhamente apropriado. A placa quadrangular, mostrando uma estrela

dourada adornada de branco e vermelho, engastada no piso do interior do despretensioso *shopping center*, podia honrar a um dos mais famosos astros do rock que jamais viveu, mas era, também, um lembrete sobre o meio social nada notável e completamente suburbano de onde ele viera. A placa assinalava o período de quatro anos em que Farrokh Bulsara fora um morador de Feltham, após o qual ele passou a viver uma existência nômade, mudando-se para casas e apartamentos espalhados por toda Londres, deixando Farrokh e até mesmo Fred Bulsara para trás e tornando-se, para o mundo inteiro, “FREDDIE MERCURY, MÚSICO, CANTOR E COMPOSITOR.”

“Freddie, você perseguiu o seu sonho”, disse Brian May, durante a cerimônia. Graças a Mercury, May e os outros integrantes do Queen também tinham podido perseguir seus sonhos. Embora muitos de seus heróis e contemporâneos não conseguissem resistir à perda de um integrante crucial de suas bandas, a decisão do Queen em seguir adiante lhe confere a distinção de ser uma banda única e assombrosamente resiliente.

“Nós nunca iremos parar”, disse Roger Taylor, recentemente. “O Queen ainda está vivo, em Brian e em mim. Nós faremos o melhor que pudermos.” Quer seja apresentando-se em companhia de amigos astros do rock, de esperançosos concorrentes de shows de talento, do elenco do espetáculo musical — de sucesso mundial — inspirado por eles mesmos, ou ao selecionar o ator Sacha Baron Cohen para interpretar o papel de Freddie Mercury em uma versão cinematográfica da biografia do cantor, a intrépida dupla demonstra poucos sinais de cansaço. Enquanto houver alguém disposto a assumir os comandos, a nave do Queen continuará a singrar pelo século XXI adentro.

Agradecimentos

Agradeço muito especialmente à minha esposa, Claire, e ao meu filho, Matthew, por tantos fins de semana perdidos; ao sempre paciente Graham Coster e a todo o pessoal da Aurum Press — particularmente a Lucy Smith, pela pesquisa de imagens; ao meu agente, Rupert Heath, e aos meus amigos e coconspiradores, incluindo Phil Alexander, Martin Aston, Dave Brolan, Dave Everley, Pat Gilbert, Mark Hodgkinson, Dave Ling, Kris Needs e Peter Makowski.

Este livro é baseado nas entrevistas com Brian May e Roger Taylor que eu mesmo conduzi, entre 1998 e 2008, para as revistas *Q* e *Mojo*; e também nas entrevistas que fiz com e nas contribuições que recebi de: John Anthony, Mark Ashton, Judy Astley, Louis Austin, Mike Bersin, Douglas Bogie, Mick Bolton, Caroline Boucher, John Brough, Rick Cassman, Toni Catignani, Chris Chesney, Patrick Connolly, Geoff Daniel, Dave Dilloway, Rik Evans, Brian Fanning, Fish, Morgan Fisher, Nigel Foster, John Garnham, Christian Gastaldello, Alan Hill, Peter Hince, Paul Humberstone, Ian Hunter, Gary Langan, Geoffrey Latter, Renos Lavithis, Reinhold Mack, Aubrey Malden, Mark Malden, Fred Mandel, Alan Mair, Laurie Mansworth, Bob Mercer (*in memoriam*), Barry Mitchell, Adrian Morrish, Keith Mulholland, Bruce Murray, Jack Nelson, Martin Nelson, Gary Numan, Chris O'Donnell, Denis O'Regan, Jeff “Dicken” Pain, Ray Pearl, Rick Penrose, Glen Phimister, Mick Rock, Steven Rosen, Subash Shah, Norman Sheffield, Brian Southall, Ken Scott, Chris Smith, Billy Squier, Ray Staff, Chris Stevenson, John Taylor, Ken Testi, Richard Thompson, Andy Turner, Kingsley Ward, Susan Whittall, Terry Yeadon e Richard Young. Muito obrigado a todos os que dispuseram de seu tempo para conversar comigo. Agradecimentos muito especiais a Adrian Morrish, Dave Dilloway, Peter Hince e Mark Malden (autor do livro *Freddie Mercury: From the Inside Out*), por terem ido “um pouco além”, em meu benefício.

Numerosos artigos e entrevistas provaram ser de valor incalculável para a

redação deste livro, dentre os quais se incluem vários publicados pelas revistas *Q*, *Mojo*, *Classic Rock*, *Uncut*, *Record Collector*, *New Musical Express*, *Melody Maker*, *Sounds*, *Disc & Music Echo*, *Creem* e *Rolling Stone*. Para as melhores referências online e informações sobre o Queen, visite: www.queen.com, www.queenzone.com, www.queenconcerts.com, www.queenarchive.com, queencuttings.com, www.brianmay.com e o impecável blog de Rupert White, queenincornwall. Obrigado a todos os webmasters por sua ajuda.

Bibliografia

Livros sobre o Queen e Freddie Mercury

- Evans, David & David Minns. *This is the Real Life... Freddie Mercury: His Friends and Colleagues Pay Tribute* (Britannia, 1992)
- Freestone, Peter & David Evans. *Freddie Mercury: An Intimate Memoir by the Man Who Knew Him Best* (Omnibus, 2001)
- Gunn, Jacky & Jim Jenkins. *Queen: As It Began* (BAC Publishing, 1992)
- Hodgkinson, Mark. *Queen: The Early Years* (Omnibus, 1995)
- Hutton, Jim. *Mercury And Me* (Bloomsbury 1994)
- Jackson, Laura. *Brian May: The Definitive Biography* (Piatkus, 1998)
- Jones, Lesley-Ann. *Freddie Mercury: The Definitive Biography* (Coronet, 1998)
- Purvis, Georg. *Queen: The Complete Works* (Reynolds & Hearn, 2007)
- Rock, Mick. *Classic Queen* (Omnibus, 2007)
- Sutcliffe, Phil. *Queen: The Ultimate Illustrated History of the Crown Kings of Rock* (Voyageur, 2009)

Informações acessórias

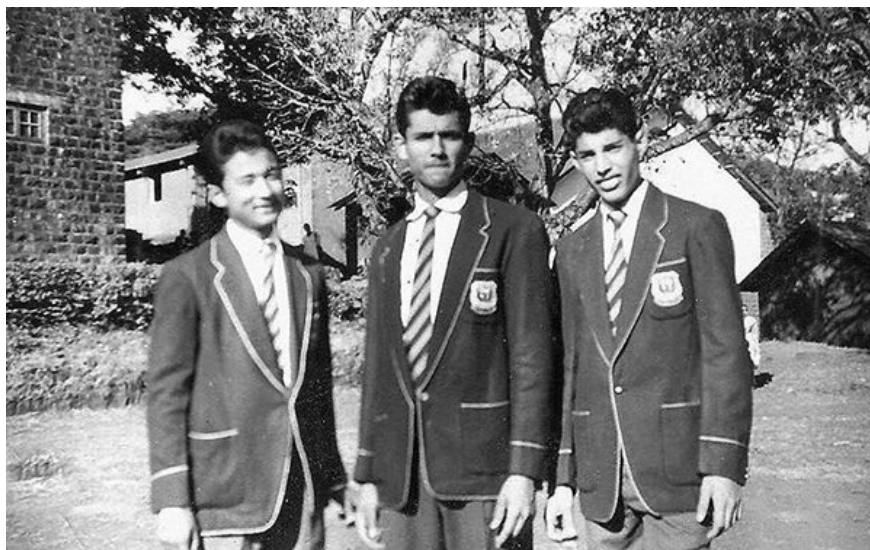
- Buckley, David. *Strange Fascination: David Bowie – The Definitive Story* (Virgin, 2005)
- Buckley, David. *The Thrill of It All: The Story of Brian Ferry and Roxy Music* (Andre Deutsch, 2004)
- Elton, Ben. *We Will Rock You* (Carlton, 2004)
- Gorman, Paul. *The Look – Adventures in Pop and Rock Fashion* (Sanctuary, 2001)
- Haring, Bruce. *Off the Record: Ruthless Days and Reckless Nights inside the Music Industry* (Carol Publishing, 1996)
- Kent, Nick. *Apathy for the Devil* (Faber, 2010)
- Lydon, John e Keith & Kent Zimmerman. *Rotten: No Irish, No Blacks, No Dogs* (Picador, 2008)
- McDermott, John & Eddie Kramer. *Hendrix: Setting the Record Straight* (Little, Brown, 1993)
- Norman, Philip. *Sir Elton – The Definitive Biography of Elton John* (Pan, 2002)
- Rock, Mick. *Glam: An Eyewitness Account* (Omnibus, 2005)
- Van der Vat, Dan & Michelle Whitby. *Eel Pie Island* (Francis Lincoln, 2009)

Conheça outros títulos da editora em:

www.editoraseoman.com.br

CADERNO DE FOTOS





“Todos nós queríamos ser Elvis.” Farrokh (conhecido como Fred) Bulsara (à direita) com seus colegas estudantes e companheiros na banda The Hectics, Victory Rana e Bruce Murray, na Escola Para Meninos Saint Peter, em Panchgani, Índia, por volta de 1958.

Cortesia de Bruce Murray



O “encantadoramente tímido” Fred Bulsara (terceiro, a partir da direita) com os primeiros amigos que fez na Inglaterra, incluindo Patrick Connolly (quarto, a partir da direita), Brian Fanning (segundo, a partir da direita) e Adrian Morrish (primeiro, a partir da esquerda), na Escola Politécnica de Isleworth, 1965. ***Cortesia de Adrian Morrish***



Quatro quintos da formação do “1984” (a partir da esquerda): Richard Thompson, Tim Staffell, Brian May e John “Jag” Garnham, em um aeródromo em Hertfordshire, 1964.

Cortesia de Richard Thompson



O “supercérebro” Brian May (abaixo, à direita) com seus companheiros de banda “1984”, John “Jag” Garnham (acima, à esquerda), Richard Thompson (acima, à direita) e Dave Dilloway (abaixo, à esquerda), por volta de 1968. ***Cortesia de Richard Thompson***



The Reaction, os vencedores do Campeonato de Rock e Rhythm and Blues da Cornualha, em 1966. A partir da esquerda: Jim Craven, Geoff "Ben" Daniel, Roger Brokenshire, Roger Taylor, Mike Dudley e John "Acker" Snell. ***Cortesia de Geoff Daniel***



The Opposition: (a partir da esquerda) Nigel Bullen, Richard Young, Ron Chester, Dave Williams e John Deacon, aos dezesseis anos de idade, fotografados para o *Leicester Mercury*, 1967.



“Senti um pouco de pena de mim mesmo”: Douglas Bogie, contrabaixista do Queen, demitido após somente duas apresentações, em 1971. **Cortesia de Douglas Bogie**



“Eles queriam o mundo; e o queriam, no mais tardar, para sexta-feira, antes da hora do chá.”
O Queen na Faculdade Imperial, em Londres, 2 de novembro de 1973. **Mick Rock/Retna Pictures**



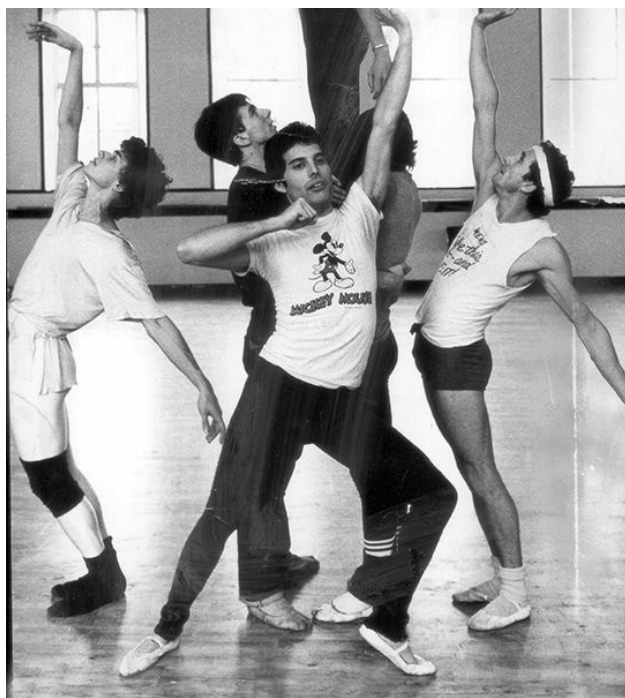
O Queen vira gospel: gravação do vídeo para “Somebody to Love”, Wessex Studios, Londres, outono de 1976. *Peter Hince*



O “bufão”: Freddie Mercury e John Deacon, na turnê de *A Day at the Races*, 1977. *Rex Features*



Love of my life: Freddie Mercury com sua ex-namorada, Mary Austin, no Hotel Eden Palace au Lac, Montreux, 1978. *Peter Hince*



“Eu não era exatamente um Baryshnikov”: Freddie Mercury ensaiando com a Royal Ballet Company, em Londres, outubro de 1979. *Rex Features*



Roger Taylor relaxando durante as sessões de gravação em que o Queen recebeu a colaboração de David Bowie: “Under Pressure” (“Um duelo de titãs”). Mountain Studios, Montreux, 1981. *Peter Hince*



O Queen celebra a última noite da turnê *Hot Space* no Seibu Lyons Stadium, em Tokorozawa, Japão, no dia 3 de novembro de 1982. *Peter Hince*



No set de filmagens de “Radio Ga Ga”; Shepperton Studios, janeiro de 1984. *Peter Hince*



Freddie Mercury acende um cigarro (“Ele fumava como uma colegial”) no set de filmagens de “Radio Ga Ga”; Shepperton Studios, janeiro de 1984. *Peter Hince*



Grandes próteses cosméticas: Freddie Mercury e uma assistente de maquiagem no set de filmagens do vídeo para “I Want to Break Free”; Limehouse Studios, Londres, março de 1984.
Peter Hince



Freddie Mercury no set do “nosso pior vídeo de todos os tempos”, “It's a Hard Life”. Munique, 1984. *Mirrorpix*



“Eu tenho de conquistar as pessoas”: Freddie Mercury simula aplicar um “gancho” de direita em um *cameraman* da BBC, durante o *Live Aid*, no Estádio de Wembley. *Rex Features*



Freddie Mercury e Brian May apresentando “Is This the World We Created?”; *Live Aid*, no Estádio de Wembley, 13 de julho de 1985. *Getty Images*



O Queen viaja pelos ares: Freddie Mercury e seu amigo inflável, no Knebworth Park, Stevenage, 9 de agosto de 1986. *Getty Images*



Um último meneio: Freddie Mercury e Brian May, Knebworth Park. *Getty Images*



Uma noite na ópera: Freddie Mercury e Montserrat Caballé se apresentando em Barcelona, 1987. *Rex Features*



Freddie Mercury com Brian May e Roger Taylor, recebendo o BPI Awards, em fevereiro de 1990. *Getty Images*



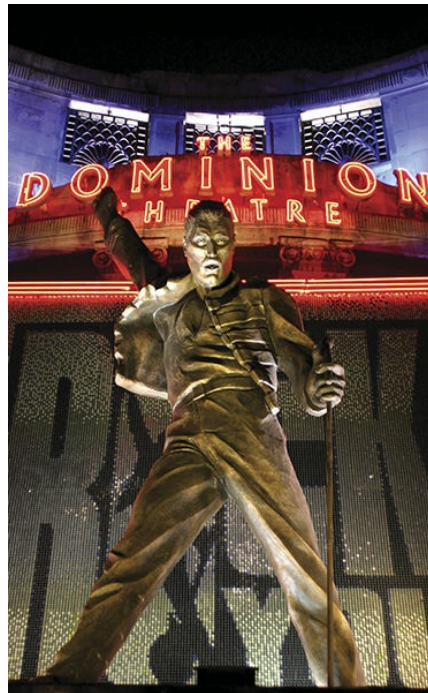
Homenagens de fãs inscritas sobre a porta da antiga propriedade de Freddie Mercury em Garden Lodge, 1 Logan Place, Kensington, Londres. *PA Photos*



George Michael, Lisa Stansfield e Brian May, em "Um Concerto pela Consciência sobre a AIDS", executado como um tributo a Freddie Mercury; Estádio de Wembley, 20 de abril de 1992. *Rex Features*



O show deve continuar: Liza Minelli com Roger Taylor e Brian May no tributo a Freddie Mercury “Um Concerto pela Consciência sobre a AIDS”; Estádio de Wembley, 20 de abril de 1992. *Rex Features*



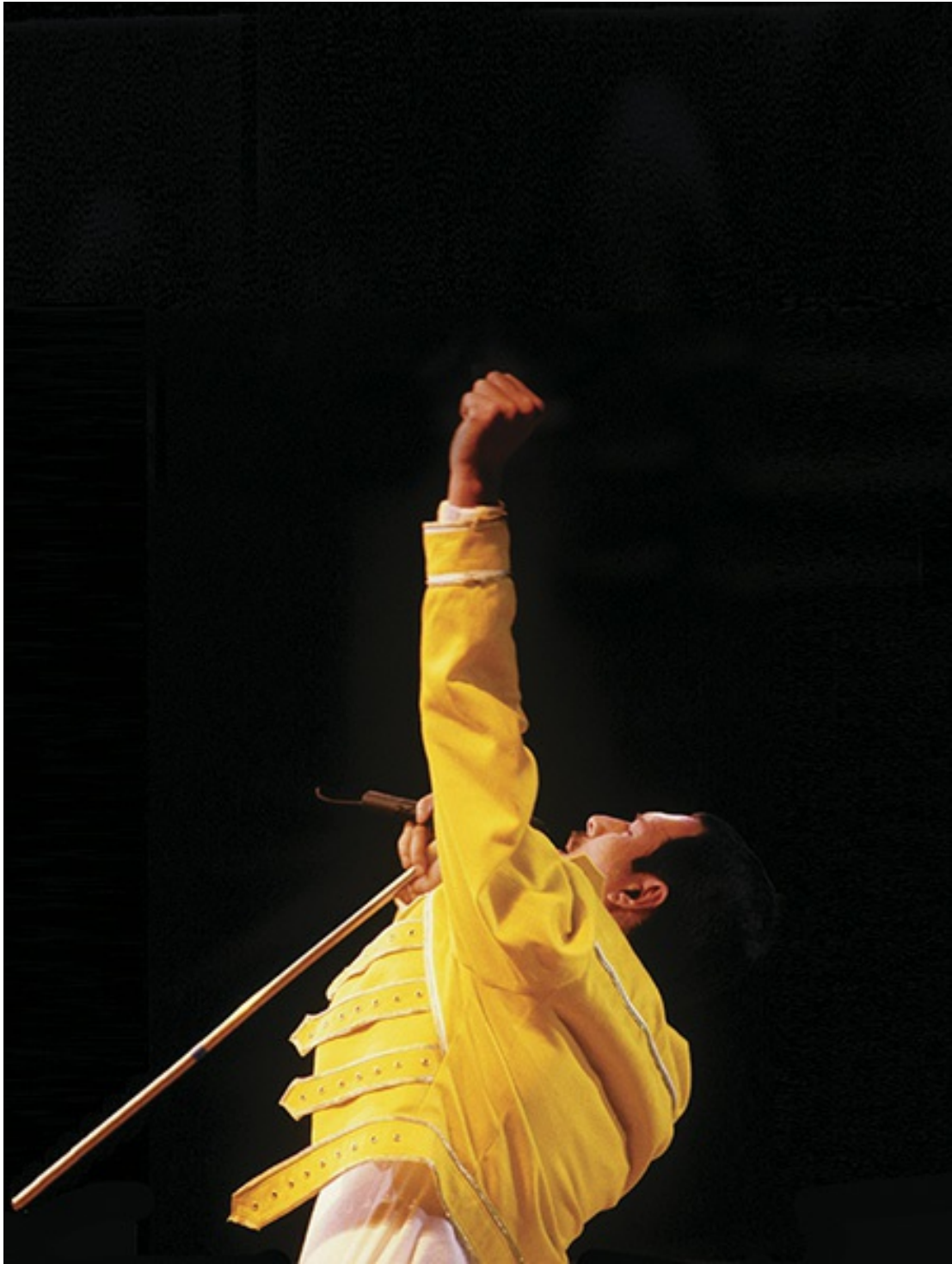
Estátua de Freddie Mercury diante do Dominion Theatre, em Londres, que abrigou o espetáculo musical *We Will Rock You*, que fez um grande sucesso de público. *Rex Features*



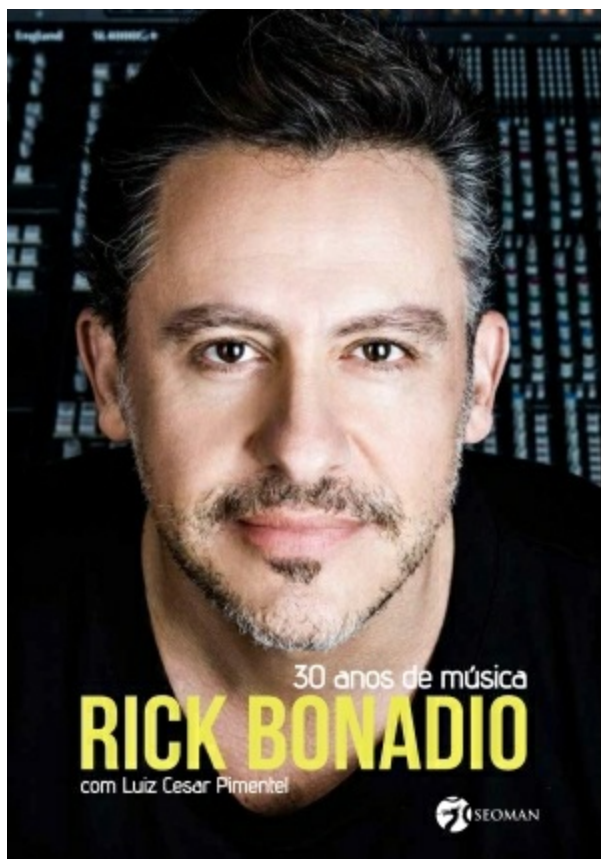
Brian May tocando “God Save The Queen” na cobertura do Palácio de Buckingham, durante o Concerto pelo Jubileu da Rainha, em 3 de junho de 2002. *Rex Features*



Paul Rodgers e Brian May durante a turnê *Q + PR*, em Budapeste, Hungria, em 23 de abril de 2005. *Rex Features*



Freddie Mercury com sua icônica jaqueta amarela, no Estádio de Wembley, em 1986. ***Pierre Terrasson/Dalle/Retna Pictures***



Rick Bonadio - 30 Anos de Música

Pimentel, Luiz Cesar

9788555030420

224 páginas

[Compre agora e leia](#)

Rick Bonadio iniciou sua carreira em 1986, aos 17 anos, quando gravou um disco, porém foi na mesa de som, produção e composição que ele se consagrou. É atualmente o produtor musical mais conhecido do Brasil. Já revelou, produziu e empresariou grupos como Charlie Brown Jr., Mamonas Assassinas, Titãs, Rouge, Ira! e NX Zero. Produziu mais de 300 artistas e ganhou 31 discos de ouro, platina, platina dupla e diamante por vendas que, somadas, ultrapassam

os 15 milhões de álbuns. Foi diretor artístico e depois presidente da gravadora Virgin Records no Brasil e criou o selo Arsenal Music, adquirido pela multinacional Universal Music. Trabalhou em programas de TV como Popstars (SBT), Caldeirão do Huck (Globo), Countrystar (Band), Ídolos (Record), Fábrica de Estrelas (Multishow) e, atualmente, é jurado do X Factor Brasil (Band).

[Compre agora e leia](#)



Girl Boss

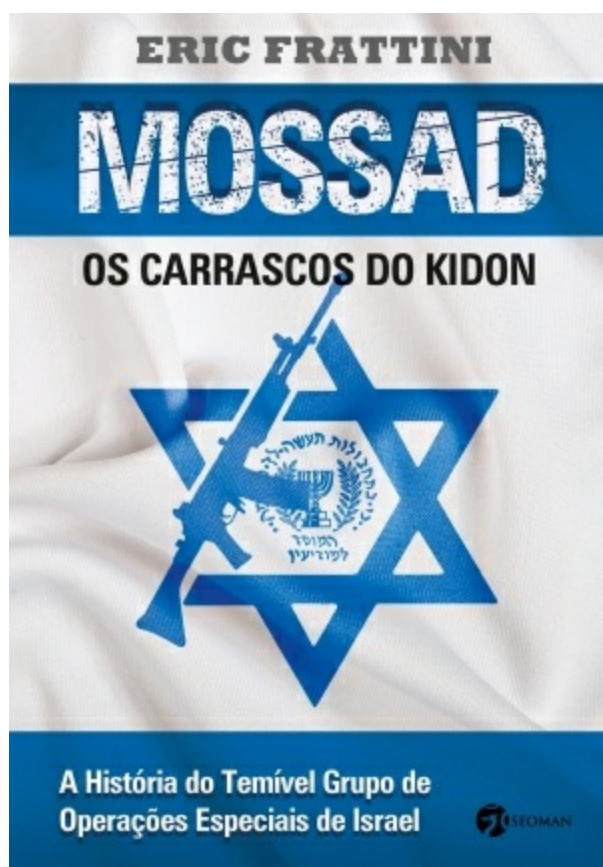
Amoruso, Sophia
9788555030086
248 páginas

[Compre agora e leia](#)

Sophia Amoruso passou a adolescência viajando de carona, furtando em lojas e revirando caçambas de lixo. Aos 22 anos ela havia se conformado em ter um emprego, mas ainda estava sem grana, sem rumo e fazendo um trabalho medíocre que assumiu por causa do seguro-saúde. Foi aí que Sophia decidiu começar a vender roupas de brechó no eBay. Oito anos depois, ela é a fundadora, CEO e diretora criativa da Nasty Gal, uma loja virtual de mais de 100 milhões de

dólares, com mais de 350 funcionários. Além da história de Sophia, o livro cobre vários outros assuntos e prova que ser bem-sucedido não tem nada a ver com a sua popularidade; o sucesso tem mais a ver com confiar nos seus instintos e seguir a sua intuição. Uma história inspiradora para qualquer pessoa em busca do seu próprio caminho para o sucesso.

[Compre agora e leia](#)



Mossad

Frattini, Eric
9788598903880
392 páginas

[Compre agora e leia](#)

Esta é a história do terrível grupo de operações especiais de Israel. Uma obra de espionagem e aventuras, que reúne dezesseis operações encobertas de assassinato e sequestro realizadas pelo Mossad e sua subunidade da Metsada, o temível Kidon, ao longo de 44 anos de história. Enquanto os especialistas se indagam em relação ao benefício dessas operações do Kidon, organizações como o Hamas ou o Hezbollah não parecem perder força. Aparentemente,

a recente troca de liderança dentro do Mossad não pareceu mudar seus objetivos. Entretanto, o então governo de Israel silencia enquanto o Mossad vigia.

[Compre agora e leia](#)



A arte culinária de Julia Child

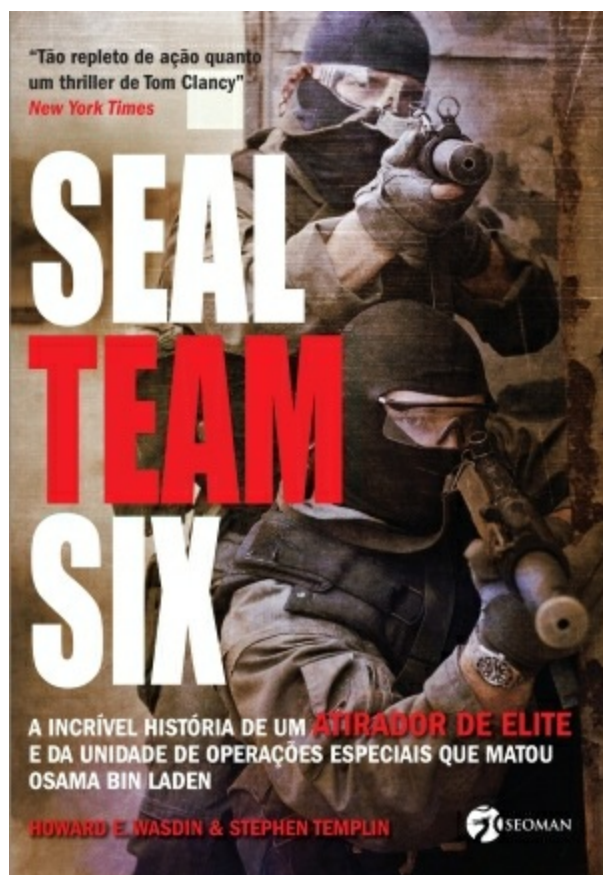
Child, Julia
9788598903743
240 páginas

[Compre agora e leia](#)

Julia Child, a introdutora da culinária francesa nos Estados Unidos, oferece respostas completas para diversas questões, que são de grande ajuda na cozinha doméstica. Ao longo dos anos, ela desenvolveu novas técnicas para antigos problemas usando utensílios tradicionais de cozinha e produtos disponíveis no mercado. Neste livro, um resumo essencial e indispensável da arte culinária de Julia Child, todas as soluções estão ao alcance da sua mão, com

receitas detalhadas e truques para se aprimorar no fascinante mundo da alta gastronomia.

[Compre agora e leia](#)



Seal Team Six

Wasdin, Howard E.

9788598903545

416 páginas

[Compre agora e leia](#)

O SEAL TEAM SIX (ST6) é uma unidade "clandestina", encarregada de ações antiterrorismo, resgate de reféns e neutralização de insurreições. Até recentemente, sua existência foi mantida sob estrito sigilo, entretanto, ao matar Osama bin Laden, os efetivos envolvidos na operação foram expostos ao foco das atenções mundiais. Neste livro, Howard Wasdin, um ex-atirador do ST6, leva o leitor às profundezas do interior do mundo dos SEALs. Wasdin descreve o

complexo processo ao qual um SEAL é submetido para chegar a integrar esta "elite dentro da elite". Dramáticas histórias de combates, combinadas com uma fascinante perspectiva pessoal sobre as operações desta unidade de elite, fazem deste livro uma das mais eletrizantes memórias militares que já foram escritas.

[Compre agora e leia](#)